سینما ۵

۳ آذر ۲۵۳۵ - شماره ۳

پنجمین

جشنواره جهانی فیلم تهران

۳۰ آبان_۱۴ آذر ۲۵۳۵



هیروشیما ۲۸ کارگردان : لونگ کونگ

HIROSHIMA 28
by: Lung Kong



جوان لرزه کارگردان : ماکس ، ب ، میلر

YOUTHQUAKE!
by: Max B. Miller

FIDCI

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران
(سهامی خاص)

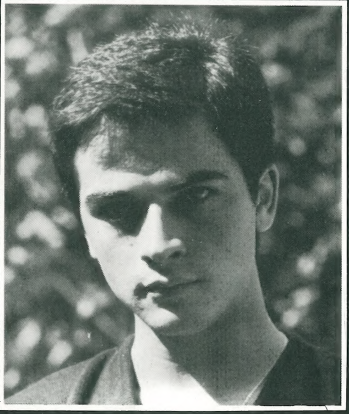
فیلمی از : **هژیر داریوش**

درامتداد شب

با شرکت



گوگوش



سعید کنگرانی

شروع فیلمبرداری : ۲۵ دیماه ۲۵۳۵

نشانی : خیابان ویلا ـ خیابان دامغان شماره ۴۳ . تلفن ۸۲۴۹۷۹ ـ ۸۲۴۹۸۵

گفتگوئی با : **بهرام ری‌پور**

درباره‌ی فیلم «فانوس خیال»

بهرام ری‌پور بایك سابقه بیست ساله‌در کار نقد فیلم ، حال اورا به عنوان یك کارگردان فیلمهای کوتاه می‌شناسیم باتوجه‌به‌اینکه‌تجربه‌هائی نیز درسینمای حرفه‌ای دارد . درزمینه‌ی‌فیلمهای کوتاه‌کارهای مستند وداستانی زیادی دارد واز آن‌جمله برمیخوریم به فیلمهای‌پرندگان مهاجر، جن ، مسئله ، باغ اعداد . . .

ری‌پور درفیلم «فانوس خیال» به مرور سینمای ایران ازابتدا تا حال می‌پردازد وآنرا مورد بررسی قرار میدهد.

* * *

■ **با چه انگیزه‌ای چنین عنوانی برای این فیلم انتخاب کرده‌اید ؟**

ری‌پور – این عنوان را ازیك رباعی خیام گرفته‌ام‌که بیت اول آن این است :

این چرخ فلك‌که ما در او حیرانیم
فانوس خیـــال ازآن مثالی داریم



دختر لر (اولین فیلم ناطق ایرانی)



حاجی‌آقا ، آکتور سینما (تنها فیلم باقیمانده ازسینمای صامت درایران)

وغرض فانوسی‌است‌که رویش حباب کاغذی‌سبکی بوده ، وشمع یا شعله‌ی چراغ باگرمی‌اش این حباب را می‌چرخانده ، وعکسهای روی آن را بحرکت درمی‌آورده ، وازطریق خطای باصره نوعی حرکت را دراشکال به تماشاگــر القاء می‌کرده است .

■ **فیلم شما سیر تحول تاریخ سینما درایران است ، این بیان به چه شکل صورت گرفته است ؟**

ری‌پور – فیلم در دوبخش است : قسمت اول سوابق تاریخی سینما درایران را زیرنظر دارد ونخستین‌ها واولین نمونه‌ها مدنظر بوده است . مثل فیلم مستند تاجگذاری اعلیحضرت رضاشاه‌کبیر و فیلم «حاجی‌آقا،آکتورسینما» که نخستین‌فیلم داستانی موجوداست . وفیلم «دختر لر» که اولین فیلم ناطق بزبان ایرانی است . دراین‌اولین‌ها ، منظورمن بیشتر آدمهایی‌بوده‌اند که برای اولین‌بار درسینمای ایران مصدرکار بوده‌اند . مثل میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی و خان‌باباخان معتضدی که نخستین فیلمبرداران ایرانی‌بوده‌اند. و اسمعیل‌کوشان‌که نخستین فیلم ناطق رادرایران‌بنام «طوفان‌زندگی»ساخته‌است. وازفیلمهای موجودش «شرمسار وافسونگر» در این فیلم استفاده شده‌است .

بعد می‌رسیم به دوره‌ی تلاشهای تکنیکی فیلمسازان ایرانی ومهارت‌های فنی‌که بتدریج محل بروزمی‌یابد. ولی‌این سینما هنوز درهوای ملودرام‌است وبازیگران‌تئاتررا به‌سینمامی‌آورند، وبرای‌تضمین فروش‌فیلمها ازخوانندگان مشهور روز استفاده می‌کنند تا بلکه آهنگهای‌آنها مردم را به سالنهای سینما بکشانـــد. بعد از دوره‌ی ملودرام ، سینما به تنوع سبك‌اقبال‌نشان می‌دهد، که موفق‌ترین آنها «امیرارسلان» و «شب‌نشینی درجهنم» است ، ودرآنها می‌شد اولین رگه‌های مهارت‌های فنی مثل تروکاژ و دیگر تمهیدهای سینمایی را سراغ‌گرفت . ولی سینمای ایران هنوز راهش را پیدا نکرده وتکلیفش با تماشاگر روشن نیست . جستجو برای ارتبـــاط بیشتر با تماشاگر، موفقیت‌بزرگ‌اقتصادی«گنج قارون» را باعث می‌شود ، که تکان وتحولی به سینمای بومی می‌بخشد وفرمولهای خاصی بدست می‌دهد که بعداً مرتباً تکرار می‌شود . ودراین تغییر وتنوع سبکها ، وجود یك‌کلاه مخملی درشهر ویك دهاتی درروستا بخصوص بیشتر موردپسند تماشاگر قرار میگرفت .

قسمت دوم فیلم ، به تلاشهای پراکنده‌ی سینماگران بومی برای‌بوجودآوردن یك سینمای بهترمی‌پردازد،که قصدهویت‌بخشیدن به سینمایی مهجوررا دارند. نظیرجنوب شهر، خشت‌وآئینه، شب‌قوزی وسیاوش درتخت‌جمشید ، که متأسفانه با بی‌توجهی شدید تماشاگر عامی روبرو می‌شدند وناکام می‌ماندند. وبالاخره درپایان‌فیلم به‌آثاری که نقطه‌های ایده‌آلی را درسینمای ما باعث شده‌اند پرداخته می‌شود.

فیلم حالت نیمه مستند دارد ، چون شامل فصلهایی ازفیلمهای‌ایرانی‌است . برای این‌منظور حدود صد فیلم دیده شد ، وبخصوص دراین انتخاب ، فیلمهایی‌را مدنظرداشتم‌که‌گویا ومعرف یکدوره ازفیلمسازی بومی بوده‌اند ، وباز ازهر فیلم فصلی را انتخاب کردم‌که خط‌کلی آن فیلم درآن به چشم می‌خورد .

■ **فیلم همانطوریکه‌گفتید مجموعه‌یی از تکه‌های مختلف فیلمهای ایرانی است . چگونه بین این تکه‌ها تناوب بوجود آوردید ؟**

ری‌پور – تداوم دراین فیلم ازطریق‌گفتار حفظ شده‌است ، ودرمونتاژ سعی شده است‌که نوعی بافت ذهنی بوجود آید.

■ **تا چه اندازه دید شخصی خودرا دراین فیلم اعمال کرده‌اید ؟**

ری‌پور – هرکس پشت دوربین قـــرار می‌گیرد، مسائل راازدیدگاه خودش نگاه‌میکند وانتخاب همیشه مسئله‌ی دید شخصی را پیش می‌کشد. من دراین فیلم سعی داشته‌ام از اطناب تصویر پرهیزکنم ودراین مجموعه‌ی بیست‌وپنج فیلمی ، آثاری را انتخاب‌کنم‌که قابل ذکرترند ونمایش عمومی داشته‌اند.

■ **درکل شما دراین‌فیلم‌دنبال‌چه بوده‌اید؟**

ری‌پور – شاید نسل امروز فراموش‌کرده باشدکه سینما درایران چه سیرتحولی راگذرانده تا باینجا رسیده است. هیچ چیز بهتر ازخود فیلم نمی‌تواندگویای تاریخ سینما باشد.

■ **حرفی‌هست‌که مایلید بدون‌سئوال‌مطرح کنید؟**

ری‌پور – خیر، بجز تشکر ازآقای فرخ غفاری‌که دراین فیلم شرکت داشته وسوابقی از تاریخ سینمای ایران را بیان داشته است .



اسطوره و روش... ـ تصویری ازخود...

ترجمه : داریوش رادپور

دروغها :

اعتراف می‌کنم که روش حکایت‌کردن به نحو منطقی را نمی‌دانم . این یك عیب نیست ، بلکه نوعی ذوق وقریحه است ! چگونه می‌توان ازیك راوی انتظار داشت که ناگهان مبدل به شخصی دیگرشود ؟!

ستاره من دربرج میزان‌است . باتوجه به روحیه‌ام ، به هماهنگی دربسیاری مسائل معتقدم . شایدکمی هم باین خاطر باشدکه هدف کینه‌توزی ونفرت قرارنگیرم که بهانه‌ای شود تا درباره‌ام بگویند : او فقط بخود می‌اندیشد ومسائل‌دیگران‌گوئی برایش وجود خارجی ندارند ، من مثل پدری هستم که‌گاهی برای رضایت فرزندش تن به تسلیم می‌دهد.

(روزنامه لا استامپا La Stampa – ماه مارس ۱۹۷۳)

هنروزندگی :

زندگی من پرشکوه ولبریز ازفانتزیست . زمانی‌که وارد استودیو می‌شوم ، مانند این است‌که داستانی می‌سرایم ! داستانی حقیقی ، وجزاین چیز دیگری برایم اهمیت ندارد ، وآنجاست‌که من فدریکو می‌شوم ، نه فدریکو فلینی‌کارگردان . من خودرا درمحیط‌کارم شناسائی می‌کنم . دنیای خارج بنظرم چیزی شبیه خواب ورؤیا می‌ماند (...) – میخواهم هرکاری‌که دلم میخواهد انجام دهم ودیگران هم اظهاررضایت‌کنند. اجازه می‌دهید مطلبی‌اظهارکنم؟ جمله‌ایست ازفیلم هشت‌ونیم : «خوشبختی ، توان دربیان واقعیات است بگونه‌ای‌که اشك‌کسی را سرازیر نکند !» ما با قوانینی رشدکردیم‌که رابطه مان را با واقعیات قطع‌کرده بود . بچه بودیم‌که عملیات ونقشه‌های وحشتناك غریبه سازی ما با جهان اطرافمان آغاز شد. ما را مجبورکردندکه شاگردان خوبی باشیم ، شوهر، شهروند ، پدرومادر خوبی باشیم . موجوداتی غیرواقعی‌که درمقابلشان الگوئی مصنوعی قرار داده باشند ومی‌بایست انعکاسی ازآن می‌بودند ، ولی درهرموقعیت مناسب بدان خیانت می‌ورزیدیم وشاید بهمین‌دلیل‌بودکه خودرا گناهکار احساس‌می‌کردیم . (. . .) زمانی‌که دردبیرستان تحصیل می‌کردم ، مبحث مطابقت را درست نمی‌فهمیدم . معلم دراین مورد مرا به مسخره می‌گرفت ، بعدها این مسئله باعث شدکه درمقابل زن احساس حقارت کنم ! البته باگذشت زمان توانستم‌کاملاً برآن غلبه نمایم – گاهی بتماشای بناهای یادبود قربانیان جنگ‌که درگوشه وکنار میدانها قرار دادند می‌ایستادم . پیکرهائی عریان بـا کلاه‌خودهای نظامی برسر و بالهای شکسته ، غمزده با خود می‌گفتم : «هرگز موفق نخواهم شد .»

(روزنامه لا استامپا La Stampa – ماه مارس ۱۹۷۳)

دکان درست روبروی‌کلیسا واقع شده بود . درفصل تابستان زمانی‌که خلوت می‌شد به‌کلیسا می‌رفتم . نیمکت‌های سنگی سرد بودند. قبرهای شوالیه‌های قرون وسطی وکشیشها را درسرما وسکوت زوایای تاریك تماشا می‌کردم . یك منبر سنگی خیلی قدیمی با پله‌های مارپیچش درگوشه‌ای قرار داشت‌که هریك شبیه یك واعظ شکم‌کنده ازخدا بی‌خبر به وعظ می‌ایستاد . یك روز ماه اوت ازپلکان منبر که بسردی قبر بود بالا رفتم وازآن بالا به فضای نیمه تاریك‌کلیسا خیره شدم . بعد آهسته‌گفتم : «فرزندان عزیز» بعد بلندتر : فرزندان عزیز ! وآنگاه با فریادی که انعکاسش خودم را بوحشت انداخت : فرزندان عزیز .

(ازکتاب «ری‌می‌نی» من La Mia Rimini – ۱۹۶۷)

هرگز بخودم اجازه داشتن آرزوئی بیش ازاین نداده‌ام . هرکاری‌که دلم میخواهد ، می‌کنم : حرفه‌ای دارم‌که به یك بازی می‌ماند . من به خیمه شب‌بازی ادامه می‌دهم . درست مثل زمانیکه هشت سال داشتم ، وخیلی هم لذت می‌برم .

(روزنامه لااستامپا La Stampa – ماه مارس ۱۹۷۳)

معتقدم ، درسینما تنها واقعیت باید مطرح شود . درزندگی می‌توان متقلب ودروغگو بود ، ولی نه درسینما . فیلم یك کارگردان به یك انسان برهنه می‌ماند. هیچ چیزرا نمی‌توان مخفی نگاه داشت . من درفیلمهایم ناگزیر ازصداقت هستم .

زمانی‌که به رم آمدم ، سینما وضعی متفاوت داشت . دربسیاری فیلمهای امریکائی روزنامه‌نگارانی را می‌دیدم‌که نمونه انسان‌های جذاب وفریبنده بودند ... عنوان فیلمها را بخاطر ندارم . بهرحال بیست‌وپنج سال ازآن زمان‌گذشته است . باید بگویم‌که طرز زندگی ، پوشاك وحرکات همان روزنامه‌نگاران طوری مجذوبم ساخت‌که به جرگه آنان پیوستم . مثلاً شیفته کلاه شاپویشان بودم‌که بطرزی خاص روی سر قرار می‌گرفت .

فیلمنامه‌های بیشماری نوشتم‌که کم‌وبیش همه آنها ساخته شدند . زمینه تمام آنها کمدی - رمانتیك بود . بعدازجنگ «روسلینی» را شناختم ودرساختن «رم شهر بیدفاع» و «پائیزا» با او همکاری داشتم وتازه درآن زمـان فهمیدم (یا لااقل شك‌کردم) که ازطریق سینما نیزمی‌توان مسائلی عمیق را مطرح ساخت .

(قسمتی ازمصاحبه با : گیدئون باکمن Bachmann - میلان ۱۹۶۱)

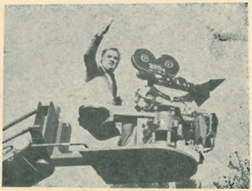
همه چیز را خودم ابداع کردم : یك دوران‌کودکـی - یك شخصیت - دلتنگی‌ها - خوابها وخاطرات . که بتوانم همه اینهارا تعریف‌کنم . من شیفته وجود تحرك دراطراف خود هستم وشاید بهمین دلیل است‌که به سینما پرداخته‌ام . سینما برای من بهانه‌ای است‌که بتوانم بسیاری چیزها را از رخوت سکون رهائی بخشم .

(ازمجله «ارك» L'Arc - شماره ٤٥ - ۱۹۷۱)

سینما ازبسیاری جهات به سیرك می‌ماند. این امکان وجود داشت‌که اگر سینمائی درکار نبود ومن روسلینی را نمی‌شناختم ، واگر سیرك بعنوان نوعی واقعه هنری روز موجودیت خودرا حفظ می‌کرد ، مدیریت یك سیرك بزرگ را بعهده می‌گرفتم ، زیرا معتقدم‌که سیرك نیز امتزاجی ازتکنیك ، دقت وبدیهه سازی‌است. درسیرك عواملی بسیار دور ازخلاقیت انسانی نیز وجود دارندکه بهانه‌ای برای زندگی بدست می‌دهند. زرافه‌ها - فیلها - اسبها وببرها نه فقط انسان را ازقیدو بندهائی‌که یك نویسنده یا نقاش برای خلق بدان دچارند ، می‌رهانند ، بلکه اورا درحرکت وبدیهه سازی غرق خواهند ساخت . این است مفهوم عمیق نمایش سیرك که با مطرح ساختن عواملی چون نیرو وشجاعت خودرا به دنیای سینما نزدیك می‌سازد . درواقع فیلمسازی چیست ؟ بگمان من منظم ساختن فانتزیها وبیان دقیق آنها بطریقی آگاهانه ، جواب مناسبی است . گذشته ازآنچه‌گفتم ، لحظه‌ای‌که تهیه یك فیلم آغاز می‌شود ، زندگی فشرده‌گروه باهم ، ملاقاتها - انتخاب فضا ومکانی که داستان فیلم درآن خواهدگذشت ، هیجان‌انگیز وانرژی‌بخش است .

عناوین واتیکت‌ها را باید روی چمدان سفر چسباند ، چون درهنرمفهوم وجا ندارند . لحظه‌ای می‌رسدکه باید دانست راوی حقیقت صلاحیت شرح وتفصیل وترجمه حقیقت را دارد یا نه . زیرا درصورت عدم صلاحیت ، کار ازآغاز بیهوده خواهد بود . شاید بخاطر همین عقیده است‌که درهمه حال‌گرمترین وخالصانه‌ترین احساسات واحترام خودرا به اینگمار برگمن نثارکرده‌ام . بنظرمن برگمن یکی از نادرترین مثالهای زنده هنرمندی است‌که لفظ نمایش دراو مستتر است . او نیز تأکید می‌کندکه‌کارگیری ازهرچیز برای خلق اثری هنری روا ومجاز است . احساس وحرارت ومخصوصاً روش او دربیان هنر همان است‌که درخور مرد صحنه است ، یعنی مجموعه‌ای ازجادو ، شعبده‌بازی ، رسالت ، دلقك بازی ، دستفروشی وخطابت . اینها هستند عواملی‌که صحنه را می‌سازند.

(ازمصاحبه‌ای با رادیو تلویزیون بلژیك - بروکسل ۱۹۶۲)



من نمیخواهم چیزی را ثابت‌کنم . ولی می‌توانم بگویم‌که درصورت عدم امکان ساختن فیلم ، قادر به ادامه زندگی‌نیستم . ازاینکه فیلمهای بیشتری‌نساخته‌ام متأسفم . می‌خواستم همه‌کارکرده باشم : فیلم‌های مستند ، تبلیغاتی - برنامه برای کودکان -اجرای خیمه شب‌بازی درپارکها . . .

(ازمجله آرك L'Arc - شماره ٤٥ - ۱۹۷۱)



فلسفه :

من شیفته ترتیب ونظام‌کارگروهی ونوعی هم‌زیستی هستم‌که سینما قادر به‌عرضه آن است . من هرگونه جستجوئی راکه بتواند انسان را بخود وبدیگران وبه‌اسرار زندگی نزدیك سازد ، نوعی جستجوی روحانی وبمعنی‌واقعی‌کلمه مذهبی می‌دانم . تصور می‌کنم این فلسفه من باشد. من بهمانگونه وبهمان سادگی‌که بامردم صحبت می‌کنم فیلم می‌سازم ، درست همانگونه‌که با یك دوست ، یك دختر یا یك کشیش صحبت می‌کنم . تنها فلسفه‌ای‌که می‌توان درآثارم یافت عدم وجود فلسفه آکادمیك ورسمی است .

درسینما مانند زندگی روزمره باید تجربیات حاصله اززندگی را درمدنظر داشت ومورد مصرف خود ودیگران درجامعه را بخوبی شناخت .

(مصاحبه با باکمن Bachmann - ۱۹۶۱)



نئورئالیزم :

از اولین‌کسانی‌بودم‌که برای فیلم‌های نئورئالیستی‌می‌نوشتم وتصورمی‌کنم که علی‌رغم اعتقاد بسیاری درایتالیـا ، اکثر آثارم بگونه‌ای نئورئالیستی هستند. این مبحث طولانی‌است - نئورئالیزم بتصور من نوعی دید بمسائل دور ازهرگونه پیش‌داوری وقضاوت فرضی‌است‌که طبیعتاً منجر به‌آزاد ساختن‌خود ازبسیاری قیود می‌شود . خلاصه آن چنین می‌شود : واقعیات را بدون تصورات واهی درمقابل خود ودیگران قراردادن . درنتیجه احساس ومفهوم واقعیت نهان خواهد شد ، که البته درپایان به یك تفسیرمنطقی نیاز خواهد داشت . واضح است‌که درایتالیای بعد ازجنگ هراتفاقی برایمان تازگی داشت . کشور تماماً ویران شده بود ویك نگاه به اطراف برای‌گفتن خیلی چیزهاکفایت می‌کرد . مدت‌کوتاهی بعد منتقدین چپ‌گرا با مطالعه وضع استثنائی وناخواسته‌کشور ومردم باین نتیجه رسیدندکه تنها راه سینما می‌توانست حوادثی باشدکه دراطراف مردم بوقوع پیوسته .

ولی این عقیده ازنقطه نظر هنر برایم قابل قبول نیست ، چون مهمترین مسئله اینست‌که دریابیم ، کیست‌که واقعیت را آنچنانکه هست می‌شناسد. معتقدم‌که مهمترین‌کار شناخت ریشه مسائل ووقایع ودرنتیجه نمایش‌گوهر و ذات آن است . ازخود می‌پرسم : چرا مردم باید بدیدن فیلمی روندکه وقایع را با دیدی خشك وسرد نگریسته است ؟ آیا یك راه‌پیمائی نشاطانگیز بهترنیست ؟ تکرار می‌کنم‌که نئورئالیزم با صداقت نگریستن به واقعیات است ، ولی نه فقط ازدیدی سیاسی ، اجتماعی ، بلکه با دیدی منطقی توأم با احساس . نئورئالیزم تنها محتوای سیاسی اجتماعی یك فیلم نیست ، بلکه طریقه مطرح‌کردن آن نیز اهمیت بسیار دارد ، زیرا اگر فقط محتوای سیاسی اجتماعی نئورئالیزم را مورد توجه قرار دهیم ، درواقع قربانی یك نوع تبلیغات شده‌ایم .

عده‌ای مرا به‌خیانت به‌مکتب نئورئالیزم متهم‌کردند وگفتندکه آثارم خیلی شخصی است ، درصورتی‌که من هنوز خودرا به ساختمان نئورئالیزم وابسته می‌دانم . زمانی‌که ماجرای شخصی را بازگو می‌کنم ، سعی دارم بازگوکننده یك واقعیت باشم .

(مصاحبه با باکمن Bachmann - ۱۹۶۱)

TAXI DRIVER

نگاهی به : «راننده تاکسی» اثر : «مارتین اسکورسیس»

نوشته : گوردون گو





درتصاویر فیلم «راننده تاکسی» اثر «مارتین اسکورسیس» لیریسمی ریشخندآمیز با حالت واقع - گرایانه‌ی بی‌زرق‌وبرق مقابله میکند واین‌عوامل بطرزی آگاهانه‌کنارهم قرارگرفته‌اند تا اغتشاش ذهنی خطرناك کاراکتر اصلی فیلم را نشان دهند.

تراویس بیکل (رابرت دونیرو) یك بازمانده‌ی مشخص جنگ ویتنام بخاطرکنارآمدن با بیخوابی مزمن خود شغل تاکسیرانی‌شبانه درنیویورك را انتخاب میکند وکارش بیشتر درمحلات پستی است‌که سینما بدفعات مکرر برای ما نشان میدهد. کار مؤثر و استادانه «اسکورسیس» دراین مورد اینست‌که ازمکان‌هائی‌که درحال حاضر می‌توانستند براحتی مبتذل وتکراری بنظر برسند شعری تلخ استخراج میکند واین موضوع را با حالت رؤیائی «تراویس» که توده سرگردان انسانی را درپیاده‌روها ازخلال قطرات‌آرام‌بخش‌باران روی شیشه جلوی اتومبیل نظاره میکند هماهنگ میسازد. ولی حتی یکی ازآن شیرهای فشاری آب (که منبع‌های فوران‌کننده آنها درفیلم(پائین‌شهر) اثر«اسکورسیس» بصورت شهری خلاصی روانی اشاره داشت) نمی‌تواند انزجاری راکه درمغز پاك‌اندیش این راننده تاکسی‌قوام میگیرد شستشو دهد. او یك‌بار طی تك‌گوئی‌گسسته و متناوبی‌که این چنین مختصر ومؤثر توسط «پل شرادر» نوشته شده‌است به‌خودش‌میگوید «حیوانات درشب رها میشوند» وتراویس طی تنفر اوج‌گیرنده‌اش نسبت به چیزهائی‌که درجریان‌کارش مشاهده می‌کند بسختی میکوشد تا با طپانچه وکارد وتمرینات وسواس‌گونه در اتاق تنهای خود برای مبارزه‌ای شخصی علیه شرارت وتبهکاری آماده شود: یك رگه‌ی تیره شخصیت‌که دنیای مصالحه‌کار آنرا قهرمانی خواهد پنداشت ولی ازنقطه نظرکنترل شده‌ی ما می‌تواند چیز دیگری تلقی شود - اجبار به تقلید همان درنده‌خوئی‌که وی تقبیح میکند، با تصور اینکه این عمل یك انتقام منصفانه است.

تأثیر فیلم‌های «جیب‌بر» (۱۹۵۹) اثر «روبر برسون» باتوجه به «شخص تنها»ئی‌که اقدام به‌کاری مخفیانه میکند و «امید بیهوده» (۱۹۶۳) اثر «لوئی مال» شاید بخاطر یأس حاصله وهمچنین نیروی بالقوه مسحورکننده یك شهر درهنگام شب، دراین فیلم مشهود است. ولی بنظرمن اثرات فیلم‌های ارزنده دیگررا نیز می‌توان تشخیص داد: بررسی شبانه‌ی هیجان ودلهره «آسانسوربرای سکوی‌اعدام» (۱۹۵۷) اثر«لوئی‌مال»، استفاده مؤثرتر وقابل توجه‌تر ازمکان‌های نیویورك توسط «میلتون‌کاتسلاس» درفیلم «عملیات مخفیانه» (۱۹۷٤ باعنوان امریکائی «گزارش‌به‌کمیسر»)، بررسی بحث‌انگیز «مایکل وینر» درباره یك مأمور حفظ نظم که خودش به خودش مأموریت داده ، درفیلم «آرزوی مرگ» (۱۹۷٤) وحتی «سامورائی» ساخته‌ی ژان‌پیر ملویل (۱۹۶۷) هنگامی‌که وی دراتاق خودش تك و تنها است.

هرچند فیلم «راننده تاکسی» بنظرمن ازنقطه‌نظر کیفیت به‌پای این‌فیلم‌ها نمیرسد ولی بخوبی‌قابل‌مقایسه با آنهاست واین مهمترین اثری است‌که «اسکورسیس» تاکنون ارائه داده است. «رابرت دونیرو» نقش اصلی را بطرزی مؤثربازی میکند: نقش «تراویس» بنظرمن برای «رابرت دونیرو» مثل نقش معـروف «ویتو - براندو»ی جوان در«پدرخوانده - قسمت دوم» نمایشی ومشکل نیست ، ولی قدرت «دونیرو» دردرك شخصیت وایفای هشیارانه‌ی نقش بنحوی دل‌انگیز با آمیزه‌ی قابل تحسین واقعیت مهارشده و اوهام تغییریافته‌که «اسکورسیس» وفیلمبردارش «مایکل چاپمن» به‌این خوبی درهم آمیخته‌اند هماهنگی ... د .

«تراویس» هنگام رانندگی ... ب ، چشمان یك آدم درحال رؤیا را داردکه درکلو... شفاف است و گاهی اوقات چراغ‌های رنگین را بص...ت محو جذابی تبدیل میکندکه با عبورمهاجمین وروسپی‌ها ازمسیر وی هرگز چندان دوام نمیآورد . او به‌یك‌کاندیدای ریاست جمهوری‌که برحسب تصادف سوار تاکسی وی شده میگوید «این شهر مثل یك لوله فاضلاب سرباز است» معهذا «تراویس» گاهی اوقات‌که سرزنده است پیاده ازمیان آدم‌های ناشناس پیاده‌رو عبور میکند وناگهان به پایکوبی میپردازد . حالات او همانقدر مبهم است‌که عقایدش درباره استفاده ازفرصت برای خلاصی ؛ دختر بلوندی‌که دراداره مبارزات انتخاباتی‌کاندیدای ریاست جمهوری‌کار میکند بنحوی احتیاط‌آمیز با او دوست میشود («سیبل شپرد» که باظرافت‌تمام جذبه «فرشته»‌-واری راکه تراویس در او می‌بیند مجسم میسازد) و تراویس اورا به سینمائی‌که فیلم‌های «پورنو» نشان میدهد و او بطورخودکارمرتباً به‌آنجا سرمیزند، میبرد ووقتی‌که دختر سینما را ترك می‌کند ، صادقانه دچار حیرت میشود . (ادامه این رابطه تاحدودی ناشیانه بکارگرفته میشود تا با بقیه فیلم‌کنتراست برقرارکند ولی این قسمت چنان صادقانه پرداخت شده‌که فقط در پایان دروغین جلوه میکند وحتی آنگاه نیز تضمینی



نیست‌که «عشق راهی خواهد یافت»).

ارزش‌خاص‌فیلمنامه «شرادر» اشارات‌آن‌به‌وقایعی است‌که مثل وقوع آنها درزندگی برحسب تصادف روی میدهند (وحدس میزنم‌که درزندگی یك راننده تاکسی بیشترچنین است) ودرهمان حال آرام آرام به خشونت نهانی‌که درطبیعت تراویس است دامن میزنند.

مثلاً هنگامیکه یك مسافر ریشو (یك بازی دقیق وجالب‌توجه توسط خود «اسکورسیس») از اومیخواهد که تاکسی را جائی نگهدارد تا او بتواند دید خوبی نسبت به‌یك پنجره بلند داشته باشد، او مشوش‌وهمچنین شیفته میشود . درآنجا سایه همسرخیانتکار مسافررا می‌بینیم‌که با یك سیاهپوست سرگرم عشقبازی است و افکار یك انتقام مرگبار اروتیك را برزبان شوهرش میآورد و او منظورخودرا درچندکلمه به اطلاع تراویس میرساند. سپس تراویس راکه ازتصور جنایتی‌که بخوبی قادرست با مرگ پرعذاب ادوارد دوم رقابت کنـد برافروخته شده ، می‌بینیم‌که با همکارش صحبت میکند واعلام میکندکه او «افکار بدی» درسردارد . شنونده «پیتربویل» انبار حکایت سکسی است‌که ازصندلی عقبی اتومبیلش جمع‌آوری‌کرده است و او بصورت یك شخص تقریباً کله‌پوك‌کنتراست مفیدی نسبت به تراویس حساس برقرار میکند.

این برخورد مشخص بین «دونیرو» و «بویل» درنور صورتی منعکس شده غرقه است واین وسیله‌ای است‌که بارها مورد استفاده «اسکورسیس» قرارگرفته وآشکارا مورد توجه اوست . وضعیت ذهنی منزه‌گرا ومبارزه‌طلب تراویس شاید هنگامی‌که او با یك فاحشه ۱۲٫۵ ساله (جودی فاستر) لحظاتی را سپری میکند بیش ازحد مورد تأکید قرار میگیرد ، دخترك وقتی میفهمدکه او برای یك ربع ساعت پانزده دلار داده‌است که یك ناجی باشد نه یك مشتری ، بشدت حیرت زده میشود . این قسمت نیزبطرزی آگاهانه به پایان عجیب فیلم منتهی میگردد .

ولی بهترین قسمت فیلم موضوع یك شکارچی تنهاست . تراویس‌کـه هدفش « سازمان دادن‌کامل » خویشتن بعنوان یك وسیله جسمانی عدالت‌اجتماعی‌است به تمرین‌های ورزشی میپردازد وبنحوی متدیك بدنش را پرورش میدهد وذهنش را تضعیف میکند. دراینجا ایفای نقش «دونیرو» درتنهائی بسیارمنظم است . وقتی او مقابل آینه تمرین سرعت درکشیدن اسلحه میکند ، واسلحه را دردستش‌بحال‌تعادل نگه میدارد و با لوله‌اش شقیقه‌اش را نوازش میدهد یا به سمت هرکسی‌که روی پرده تلویزیون ظاهرمیشود نشانه میرود وبالاخره بالگد دستگاه تلویزیون را واژگون میسازد ، خودنمائی‌نمیکند بلکه خواستش را نشان میدهد. درضمن‌کشتار به سبك فیلم «آرزوی مرگ» نیز وجود دارد : تیرانـدازی ناگهانی به یك سارق دریك اغذیه فروشی - که درآنجا تم خشونت ، خشونت میزاید توسط مغازه‌دارکـه از «تراویس» پیروی میکند وجنازه تبهکار ناکام را بباد کتك میگیرد مورد تأکید قرار میگیرد . وسرانجام اوج فیلم فرامیرسدکه یك صحنه مملو ازخون وگلوله است ودرنوع خود سرآمد می‌باشد. ولی چیزی‌کـه تحسین مرا نسبت به «اسکورسیس» تقویت می‌کند یك نمای فوقانی‌است‌که تصادفی بنظرمیرسد ولی با وجود این بسیار عالی تنظیم شده‌است وآنگاه‌که پیکرهای مرده وزنده درپایان‌کشتار بطرزی هندسی درمقابل یك نگاه خیره عینی‌خوارشده‌اند، برفرازآنهاگردش میکند. وسپس ضد - اوج فرامیرسدکه شدیداً ریشخندآمیزست وتجلیل حتی ریشخندآمیزتر تاکسیرانی‌شبانه درنورهای مصنوعی‌که با موسیقی «برنارد هرمان» فقیدکه نقش حیاتی درتمام طول اثر داشته ، همراه است .

خبرها

میهمانی‌های جشنواره

گروهی از میهمانان خارجی ازمامیپرسند که چرا میهمانی‌های جشنواره حذف شده است... طی پنجسال گذشته جشنواره تهران هر سال سعی کرده است ازتظاهرات غیرسینمائی کم کند و به‌معنا و مفهوم واقعی کارش بپردازد، اگـر میهمانی‌های غذائی امسال تقریباً بکلی حذف‌شده درمقابل‌میهمانی‌فیلم به‌شکلی‌وسیعتروپرکیفیت‌تر از سال‌گذشته درجریان است.ما مدعوین‌خارجی و داخلی خود را به‌این میهمانی فیلم دعوت‌می‌-کنیم ، با اینحال برای میهمانانی که غذای‌جسم وترنم صداهای‌قاشق‌وچنگال را به‌تصویروصدای سالن‌های تاریك ترجیح می‌دهند این مژده ! را داریم که برخی ازسازمانها وانجمن‌های‌حرفه‌ای سینمائی و نیز برخی از شخصیت‌ها، میهمانی‌های خصوصی در مدت طولانی دوهفته‌ای جشنواره‌در نظر گرفته‌اند وازهم‌اکنون‌لازم به‌توضیح است‌که سازمان جشنواره تهران دربرگزاری ودرتدوین فهرست مدعوین این میهمانی‌ها کمترین دخالتی ندارد.

مصاحبه مطبوعاتی با : اتوپرمینجر



«اتوپرمینجر» که دو فیلم معروفش «پند و پذیرش» و «تشریح یك قتـل» در بخش «ایالات متحده : نقشی‌ازخود» نمایش‌داده‌خواهد شد ، امروز(چهارشنبه ۳ آذر) ساعت یـازده صبح درمرکز جشنواره مصاحبه‌مطبوعاتی‌خواهد داشت.

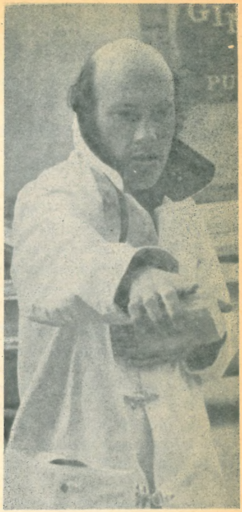
مصاحبه مطبوعاتی با : ریچارد لست

امروز (چهارشنبه سوم‌آذر) ساعت ... یك مصاحبه مطبوعاتی‌نیزبا «ریچاردلستر ... رگردان فیلم «ریتس» در مرکز جشنوار... ل می‌آید. فیلم ریتس امـروز ساعت ۱۳ ... ۲۱ در سینما پارامونت (تکرارمسابقه) به‌نمایش درمی‌آید.

ورق بزنید

حرفهائی با: ریچارد لستر کارگردان فیلم ریتس «۲»

RICHARD LESTER



● شما درسالهای ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۳ بروی هیچ فیلمی‌کار نکردید، درحالیکه از ۷۳ به بعد مثل اینکه به‌نوعی خوشبختی رسیده‌اید، می‌شود دلیلش‌را برایمان بگوئید؟

– دیوانگی محض بود، بنظرمن اگر درعرض یکسال ده بار هیئت دولت ازهم پاشیده شود بازهم اتفاق خوبی افتاده است. چراکه این خود می‌تواند نشانه تغییری باشد. چیزی‌که مرا درآن سالها بسیار ناامید میکرد این بودکه هیچ اتفاقی نمیافتاد، هیچ موفقیتی نصیب‌کسی نمیشد، یا بعبارتی هیچ چیزعوض نمیشد. سال ۱۹۶۸ خودبخود شاید هیچی نبود، وتنها خاطره خوبی ازآن بیاد ما مانده است.

بی‌تفاوتی برهمه جا سایه افکنده بود وهیچ چیز تازه‌ای اتفاق‌نمیافتاد وفقر درهمه رشته‌های هنری‌بچشم میخورد. همه چیز ازجنگ‌گرفته تا دولت ومردم بوی کهنگی میدادند وچون هیچ چیز تازه‌ای وجود نداشت، هوای سالهای ۲۰، ۳۰، ۴۰ وبعد هم ۵۰ بسرمان زده بود. ولی درسال ۱۹۷۳ با ظهور مسایل داغی ازقبیل، جریان واترگیت، اعراب، نفت وبازار مشترك همه چیز یکدفعه عوض شد واین خیلی خوب بود. اگر درچنین شرایطی، مجدداً فاشیسم برایتالیا حکمفرما میشد، دنیا شکل وحشتناك‌کاملش را باز می‌یافت، بهرحال بعد از پنج سال خاموشی همه چیزیکمرتبه باهم شروع شده‌بود.

● دربسیاری ازفیلمهایتان، اینطور بنظرمیرسد که شما خودرا درمورد برخی ازمسایل اجتماعی مورد سئوال قرار داده‌اید....

– فکرمیکنم‌که چگونگی‌آنرا برایتان توضیح داده باشم. من‌دوست‌دارم بهرچیزی دقیقاً نگاه‌کنم. بهترین کاری‌که درهرزمینه‌ای میشودکرد مورد سئوال‌قراردادن مسائل مختلف است. اگردولت میگوید: «اهالی‌کشور ما حق مسافرت‌کردن به‌کشور «x» را ندارند، درعوض باید برای مانوردادن به سرزمین "y" بروند، چراکه احتیاج دارند تا کمی هوا بخورند.»

● چنین بنظر میرسدکه حرکت دوربین در فیلمهایتان خیلی زیاد است، درحالیکه اصلاً اینطور نیست وشما ترجیح میدهیدکه دوربینتان را زیاد تغییر مکان ندهید.

– من هرگز ازحرکت دادن زیاد دوربین راضی نبوده‌ام. اینطور بنظرم میرسدکه تغییرمکان زیاده از حد دوربین تمرکزحواس من وتماشاگر، هردوتا را کم میکند. خصوصاً وقتیکه فیلم‌کمدی باشد، اگربخواهیم تماشاگر را مجبور به تعقیب حرکات دوربین نمائیم ریتم فیلم ازبین می‌رود. من شخصاً فکرمی‌کنم‌که اگر قرار باشد مسئله مضحکی به تماشاچی نشانداده شود، حتماً دوربین‌باید ساکن‌باشد. وتنهاباید دوربین‌را دراین حالت ازیك انتها به‌انتهای دیگر تغییرمکان داد، نه اینکه درطول مسیر درهرنقطه‌ای قرار بدهیمش، دراین حالت ممکن‌است واقعاً نتوانیم منظورمان را با ارائه اینگونه تصاویر به تماشاگر منتقل‌کنیم. من واقعاً دلم میخواهد بدانم‌که عکس‌العمل تماشاگر نسبت به اولین ویا آخرین نمای یك فیلم چیست؟

● آیا شما جزئیات دقیق سناریو را درابتدا مینویسید ویا اینکه اینگونه‌کارهارا فی‌البداهه ودرزمان فیلمبرداری انجام میدهید؟

– این بستگی به شرایط مختلفی داردکه درآن‌کار میکنیم. این اواخر وخصوصاً درمورد فیلمهای تاریخی بایدکه سناریو با دقت بیشتری نوشته شود ومشخصات وجزئیات بیشتری تشریح شود.

درابتدا، فی‌المثل درفیلمهائی‌که با بیتلها ساختم، بیشترصفحات سناریورا سفید میگذاشتم وتنها درسناریو به‌کلیات میپرداختم. مثلاً یکبار درمیان برف ازآنها فیلمبرداری میشد ونتیجه‌کاررا میدیدیم ولی درفیلمهای



تاریخی ضرورت داردکه سناریو با دقت بیشتری نوشته شود وجزئیاتی ازقبیل لباس ، دکور، اسب وسایرچیزهای دیگر توصیف گردد ، باین طریق می‌بینیدکه اشکالات تکنیکی بیشتری بوجود میآید وطبیعتاً دراین‌گونه موارد حجم کارهای مقدماتی بیشترمیشود ، مثلاً «دیوید لین» ، نمونه کارگردانی بودکه همه چیز را از ابتدا درنظر میگرفت . نه تنها سناریوی فیلم را با ذکر همه جزئیاتش می‌نوشت بلکه همزمان با تحریر سناریو شرح کامل صحنه را روی نوار ضبط میکرد . وباین طریق مثلاً بعدازگذشت دوسال درحالیکه همه خسته‌اند وهنوز هم روی همان فیلم‌کار می‌کنند او با تکنیسین‌هایش به‌این‌نوارهاگوش میدادند وباین‌طریق‌مفهوم هرصحنه‌ای را بخوبی می‌فهمیدند.

این واقعاً روش‌کار بسیار با ارزشیست ، میدانید، من واقعاً «دیوید لین» را تحسین می‌کنم وبنظرمن او بهترازهرآدم دیگری قادربود فیلم بسازد . او تکنیسین وکارگردان فوق‌العاده‌ای بود .

● بسال ۱۹۶۵ ، همزمان با بیماری شدید «باسترکیتون» شما با او همکاری کردید . . .



– بهتراست بگویم که درآنزمان «کیتون» درحال مرگ بود ، ما نتوانستیم مدت زیادی با هم همکاری کنیم چراکه «کیتون» دیگر قادر بحرکت نبود . باید درصحنه‌هائی‌که تغییرمکان لازم میبود ، اورا حرکت میدادند ، درآن شرایط «کیتون» دیگرقادر به نفس کشیدن هم نبود ، ولی با همه اینها مردی فوق‌العاده ، موجودی بسیار ساده ، بسیار صمیمی وصادق بود ، خیلی ساده بود ، اصلاً زیرك نبود ، بنظرمن «کیتون» بزرگترین کارگردان فیلمهای‌کمدی درتمام طول تاریخ سینما بوده است . مثل اینکه ذاتاً ساختمان‌کادر تصویر را میشناخت ، موقعیت افراد واجسام موجود درتصویر را بخوبی‌میشناخت ، هرگزنمائی غیرضروری را درفیلم نمیگذاشت ، هیچگاه عنصری بی‌دلیل درتصاویرش جا نمیگرفت ، همه چیز برحسب ضرورت وبسیار دقیق جاگذاری میشد.

● فکرمیکنیدکه این همان مسئله ، آماده‌کردن صحنه ، باشد ؟

– نه ، صرفاً مشکل آماده‌کردن صحنه نیست ، مخلوط بسیاری از چیزهاست . حالا دیگر بآنصورت نمیشودکارکرد ، چرا ؟ فرضاً باین دلیل‌که «کیتون» گروهش راکاملاً دراختیار داشت ، تکنیسین‌ها واکثر آکتورهائی راکه با آنهاکار میکرد ، درتمام مدت سال با اوکارمیکردند. اوبطورهفتگی حقوقشان‌رامیپرداخت. وقتی روی فیلمی‌کار میکرد ، راش‌ها را دقیقاً نگاه میکرد واگرچیزی‌مطابق‌میلش‌نبود، او مثل‌کارگردانهای این‌دوره زمانه‌که حاضرند حداقل‌تغییررا درفیلم بدهند عمل‌نمیکرد بلکه تمام صحنه‌هارا دورمیانداخت . گوشی تلفن را برمیداشت وبهمه گروهش خبرمیدادکه برای پس‌فردا خودشان را آماده‌کنند. این جریان نیز اصلاً برایش خرجی برنمیداشت ، چراکه بهرطریق مزد آنها پرداخت شده‌بود وتنها خرج اضافی ، پول بنزین‌وهزینه فیلم بود .

● چرا «کیتون» بعدازسالهای ۱۹۳۲ دیگرفیلمی نساخت ؟ این‌کار او صرفاً بخاطر ظهور سینمای ناطق بود ؟

– ازیکطرف ، میشود باین سئوال شما جواب مثبت داد . «کیتون»گرفتاریهای شخصی هم داشت نباید رویشان حساب‌کرد ، ولی من شخصاً فکرمیکنم‌که او شرایط خوبی را برای‌کارکردن نداشت . دیگر«کیتون» دمده شده بود . من مطمئن هستم‌که او دریافته بودکه دیگر دمده شده‌است واین مسئله بسیار آزارش میداد . هالیوود با خشونت با او رفتارکرد . درمورد فیلمهای ناطق باید بگویم‌که «کیتون» صدای دلنشینی نداشت واین درمورداینگونه فیلمهابسیارمهم بود . ازاین‌گذشته روش‌های جدید نیززیاد مطابق میل «کیتون» نبودند. او شیوه‌ای غریزی دردیدن اشیاء داشت: «شیئی‌میافتد، وآن دیگری تغییرمکان میدهد، من وارد میشوم ، واین اتفاق میافتد . . .» ولی این دیگر آن چیزی نبودکه سینمای ناطق انتظارش را میکشید ، باید شخصیتهای پرحرفی مثل «پرستون استورجس» جای این‌گونه پرسوناژها را میگرفتند.

فی‌المثل «پرستون استورجس» درآن دوره بسیار آلامد بود . وقتی‌کسی درهالیوود ازمد بیافتد دیگر مرده بحساب میآید مثلاً «برادران مارکس» را درنظر بگیرید .

کوتاه شده مصاحبه «آلدوماسون» با «ریچارد لستر» ازمجله «ایمازسون»

خبرها

«ریتاتاشینگهام» آمد

«ریتاتاشینگهام» ستاره سرشناس انگلیسی و بازیگر فیلمهای «طعم عسل» و «دام» شب گذشته وارد تهران شد .



سالی کلرمن

از ستارگان معروف دیگری که هم‌اکنون در تهران حضور دارند باید از «برانداواکارا» (ستاره معروف مجموعه‌های تلویزیونی‌وبازیگر فیلم «کابوی‌نیمه‌شب») وهم‌چنین «سالی کلرمن» (بازیگر فیلم «به‌لوس‌آنجلس خوش‌آمدی» که در بخش مسابقه نمایش داده میشود) نام‌برد.

موسیقی پاپ وفیلم جوان لرزه



در سال گذشته در چهارمین دوره جشنواره فیلم موزیکال «تامی» کن راسل بشدت مورد استقبال جوانان واقع شد و دراین‌دوره و امروز اثر تماشائی و جذاب «جوان‌لرزه» (که‌باشرکت گروه‌های موسیقی « جرج هاریسون، راس‌لاك، تام‌استیپ ، رندی ماتیوز ، شیب ، ولاوسانگ» تهیه شده) به‌نمایش‌در می‌آید، این‌اثر که‌جوانان و موسیقی را از جهات‌مختلف‌دربرمیگیرد‌امروز ساعت ۲۲ در سینما دیاموند و فردا پنجشنبه‌ساعت ۱۶ در سینما پارامونت و جمعه ساعت ۱۰ صبح در سینما آتلانتیك تکرار میشود.

افق شرق درپنجمین‌جشنواره جهانی‌فیلم تهران

درباره‌ی سینمای هنگ کنگ

به‌مناسبت نمایش فیلم «هیروشیما ۲۸»

سیل فیلم‌های مربوط به‌فنون رزمی (کاراته ، کونگ‌فو) که درسال ۱۹۷۲ به‌بازارهای غربی راه یافت و در سال ۱۹۷۳ آنها را تسخیر کرد صنعت سینمای هنگ‌کنگ را به‌مقامی بین‌المللی رسانید کـه قبلاً تصورش‌هم به‌ذهن کسی خطور نمیکرد. گرچه فیلم‌های ساخت هنگ‌کنگ گاهگاهی در جشنواره‌های مختلف اروپائی نمایش داده میشدند — «تاریخ رموز دربـار چینگ» ساخته‌ی «چوشیلینگ» در جشنواره لوکارنو ۱۹۵۰ که درضمن اولین فیلم هنگ‌کنگی بعد از زمان جنگ بود که در اروپا نمایش داده میشد و «معشوقه باشکوه» ساخته‌ی«برادران شاو» (به‌کارگردانی لی‌هان هسیانگ) در جشنواره کان ۱۹۶۲ — ولی هیچوقت جلب توجه چندانی نمیکردند . فیلم‌های «بروس‌لی» فقید مسیر تازه‌ای گشود وکارگردانان وتهیه‌کنندگان چینی وغربی برای رقابت با آن و بهره‌برداری ازآن تلاش وسیعی را آغاز کردند.

این‌محبوبیت بی‌سابقه همان‌گونه که انتظارمیرفت یك امر زودگذر بود ولی یك صنعت سینمای پرجنب‌و جوش و مردم‌پسند را که با صنعت سینمای هالیوود در دهه سی ودهه چهل قابل مقایسه بود به‌دنیا شناساند. این شباهت و برابری فقط به‌تعداد محصولات سالیانه محدود نمیشد بلکه غنا ، ابتکار، واستفاده پرشور از امکانات سینما را نیز دربر میگرفت. صنعت سینمای هنگ‌کنگ ازنقطه‌نظر تاریخی سینمای پناهندگان بشمار میآید. هنگ‌کنگ برای دست‌اندرکاران تئاترکه دردهه بیست از کانتون میگریختند و به‌سمت هنر جدید سینما کشیده میشدند، برای کسانی‌که در دهه سی بخاطر حمله ژاپن به‌شمال چین ازآنجا فرار میکردند، برای اصلاح‌طلبانی که از فشار حکومت کومین‌تانگ به‌ستوه آمده بودند، و بالاخره برای فیلمسازان ، هنرپیشگان و بازرگانانی‌که پس‌از تغییر رژیم چین قادر به‌سازش باخواست‌ها ومقررات حکومت جدید نبودند یك‌پناهگاه به‌حساب میآمد. در نتیجه جوانه‌های سینمای چین که دراستودیوهای شانگهای وسایرشهرهای‌چین روئیده‌بود در هنگ‌کنگ، ونه درسرزمین اصلی چین، شاخ وبرگ داد و با احساسی از فوریت امر به موضوعات تاریخی، ملی واجتماعی پرداخت. بااندکی‌دقت میتوان نشانه‌های وسوسه‌ی پرداختن به ادبیات کلاسیك ، اسطوره‌هـا و فولکلور چین را درشانگهای دهه بیست پیدا کرد.

فیلم‌های شمشیرزنی که در اواسط و اواخر دهه شصت آنهمه رونق داشت بطرزی مشخص و واضح از داستان‌های مربوط به دلاوران شمشیرزن دوره‌گرد مایه گرفته‌اند کـه با عوامل تخیلی و رومانتیك محبوب و بسیار موفق دهه سی آمیخته‌اند . بهمین تـرتیب میهن‌پرستی و احساسات ضد ژاپنی که هم در فیلم‌های مربوط به‌فنون رزمی و هم در ملودرام‌های تاریخی بچشم میخورند معادل‌های خود را در فیلم‌های چینی که در مواجهه با حمله ژاپنی‌ها ساخته شده‌اند مییابند.

صنعت سینمای هنگ‌کنگ بعد از پایان جنگ فعالیت خود را ازسر گرفت و در اواخر دهه پنجاه چیزی شبیه تشکیلات کنونی تولید فیلم بوجود آمد. امپراتوری برادران شاو از یك‌طرف و «کاتای‌لیمیتید» (که استودیوهای آن درسال ۱۹۷۰ به «گلدن‌هاروست» واگذار شد) از سوی دیگر پدیدار شدند وکمپانی‌های دیگر تولید فیلم هم دراطراف‌آنها پاگرفتندکه کمپانی «گریت وال» مهمترین آنهـا بود. «گریت وال» از نقطه‌نظر تکنیکی برای مدتی سرآمد بقیه بود تااینکه در اوایل دهه شصت برادران شاو به‌فکر بهبود بخشیدن به‌تکنیك فیلم‌های خود افتادند و بودجه سنگینی را (باتوجه به معیارهای محلی) به بازسازی داستان‌های کلاسیك چینی اختصاص دادند. پیدایش صوت موجب شده بود که یك سینمای «ماندارین» که فیلم‌های قابل صدورمیساخت درکنار یك‌سینمای عامه‌پسند «کانتونی» پدیدار شود، درسال ۱۹۶۲ هنگ‌کنگ ۳۰۳ فیلم بلند تولید کرد که ازمیان آنها ۲۲۴ فیلم به‌زبان کانتونی و ۴۲فیلم به‌زبان «ماندارین» بودند. حدود ده سال بعد این نسبت بشدت بهم خورد، فیلم‌های کانتونی تقریباً از صحنه محو شدند وفقط درسال ۱۹۷۳ بود که دوباره ظاهر گردیدند.



هیروشیما ۲۸

باوجود همه‌اینها تولید فیلم در اوایل دهه‌هفتاد تقریباً ثابت ماند هرچند که درمقایسه با دهه قبلی از لحاظ تعداد درسطح پائین‌تری جای داشت (فیلم‌های‌کانتونی اغلب بودجه‌کمی داشتند وبسرعت ساخته میشدند). ولی با نفوذ فیلم‌های‌کونگ‌فو به‌بازارهای جهانی یك‌افزایش چشمگیر اما موقتی بوجود آمد. در ۷۱ — ۱۹۷۰ تعداد ۱۳۷ فیلم ، در ۷۲ — ۱۹۷۱ تعداد ۱۲۶ فیلم ، در ۷۳ — ۱۹۷۲ تعداد ۱۳۳ فیلم ، در ۷۴ — ۱۹۷۳ تعداد ۲۰۱ فیلم و در ۷۵ — ۱۹۷۴ تعداد ۱۴۸ فیلم در هنگ‌کنگ تهیه و پخش شدند. در سال ۱۹۶۶ تعداد ۹۸۵۳۸۷۳۰ بلیت سینما بفروش رفت که از نقطه‌نظر اقتصادی قابل توجه و ارضاکننده بود ولی این شماره بتدریج کم شد ودر ۷۳ — ۱۹۷۲ به ۷۱۲۷۹۰۰۰ رسید. از آمار مربوط به‌سال‌های بعد اطلاعی در دست نیست زیرا «اداره مالیات برتفریحات سالم» که این ارقام را منتشر میکرد منحل شده است. معهذا حدس زده میشود که درآمد سینماها درحدود ۳۶درصد کاهش یافته‌باشد. بهمین‌ترتیب تعداد سالن‌های سینما در هنگ‌کنگ از ۱۰۷ سالن در ۷۰ — ۱۹۶۸ به ۸۰سالن در۱۹۷۵ کاهش یافته‌است‌که این‌کاهش معادل ۱۰۰۸۲۵ صندلی میباشد. کم‌شدن تعداد سینماروها و تعطیل سالن‌های سینما تا حدود زیادی به افزایش بهای بلیت، سیرصعودی قیمت زمین ومشکل بیکاری مربوط میشود. معهذا فیلمی که با بودجه‌ای متوسط تهیه میگردد هنوز قادرست فقط با تکیه به بازار داخلی هزینه خودرا برگرداند وشاید هم سودی عایدش شود. البته درحال‌حاضر به بازارهای خارجی نمیتوان‌چندان اعتماد کرد وفقط محصولاتی‌که با کمك مالی خارجی‌ها ساخته میشوند آنهم بشرطی که از یك سیستم توزیع درست برخوردار باشند شانس رسوخ به بازارهای غربی را دارند. بهرحال باید منتظر ماند و دید که آیا این‌فیلم‌ها قادرند موقعیتی را که یك‌رشته فیلم‌های حادثه‌ئی برحسب تصادف وبخت‌واقبال خوب در بازارهای جهانی ایجاد کرده‌اند حفظ کنند یـا نه .

صنعت سینمای هنگ‌کنگ در سال ۷۵ — ۱۹۷۴ از یك فرمول تضمین شده ومطمئن درمورد فیلمسازی محروم شد. تهیه‌کنندگان ، کارکنان استودیو وستارگان گران‌قیمت را کنارگذاشتند وفیلم‌هایشان‌را به‌تلویزیون فروختند. بعلاوه استودیوها به ساختن فیلم‌های معمولی تلویزیونی روی‌آوردندکه تعدادی ازاین‌آثارتلویزیونی چندان هم بد نبودند. حتی اثر سبك و ساده‌ای مانند «خیابان وراجی» (برادران شاو) از کششی برخوردار بود، همچنین «خانه‌ی ۷۲ مستأجر» و «هنگ‌کنگ۷۳» ساخته‌ی «چویوآن» کمدی‌های اجتماعی ظریفی ازکار درآمدند که کاراکترهای فراوانی داشتند و اشارات اجتماعی نسبتاً گزنده‌ای درآنها به‌چشم میخورد.

کمپانی « برادران شاو » به‌پیروی از محصول مشترك «گلدن‌هاروست» و «برادران وارنر» یعنی‌فیلم معروف «اژدها وارد میشود» تهیه یك رشته فیلم‌های مشترك را با کمپانی‌های اروپائی وامریکائی آغاز کرد وآثاری‌راکه عموماً عناصر فنون رزمی‌را در زمینه‌های ترسناك، وسترن یا کمیك جای میدادند به‌بازار عرضه کرد. «لوئی» کارگردان دو فیلم اولیه‌ی بروس‌لی (مشت‌های خشم ورئیس بزرگ) بعد از ساختن تعدادی فیلم‌کمیك وموفق برای«گلدن‌هاروست» کمپانی مذکور را ترك کرد تا کمپانی شخصی خودش را تأسیس‌کند وهدف او ساختن شش تا هشت‌فیلم سالیانه برای توزیع

جهانی بود. درهمین‌احوال «ریموند چاو» با دراختیار گرفتن کمپانی «پان‌آسیا» وایجاد ارتباط با «توِوا» که پخش فیلم‌های بروس‌لی را در ژاپن بعهده داشت به تقویت نقش کمپانی «گلدن هاروست» پرداخت. محصولات دیگر سینمای هنگ‌کنگ آثار جنائی (که بعضی بر مبنای حقایق قرار دارند مثلاً فیلم «طوفان بزرگ» که مطالعه‌ای درباره رسوائی‌های مربوط به فساد پلیس است و توسط «ووتزه یوآن» کارگردانی شده)، ملودرام‌های‌تاریخی ومعاصر، داستان‌های عاشقانه به سبك هالیوود که از زیر دست «پای‌چینگ‌جوئی» خارج میشوند، کمدی‌هائی مثل «آه‌فوك» وآثار شلوغ وخنده‌دار مربوط به روابط زن ومرد را شامل میشود. تهیه فیلم‌های ترسناك وکمدی‌های اجتماعی نتایج‌خوبی به‌بار آورده‌اند و رومانس‌های تاریخی درفیلم «ملکه بیوه» اثر «لی‌هان هسیانگ» جلوه تازه‌ای یافته‌اند. فیلم‌های ترسناك از منابع متفاوتی مثل داستان‌های ژاپنی درمورد ارواح وفیلم «جن‌گیر» تغذیه میکنند ونسخه‌ی هنگ‌کنگی «جن‌گیر» اخیراً با نام «شیطان در جسم او» توسط «چانگ‌سن» بازسازی شد. «مایکل هوئی» که قبلاً در فیلم «سپهسالار» اثر «لی‌هان هسیانگ» و دنباله‌های آن ظاهر شده بود با فیلم «قماربازی» به موفقیت تجارتی فراوانی دست یافت (این تنها محصول داخلی درسال ۱۹۷۴ بود که از تمام فیلم‌های خارجی بیشتر فروش‌کرد).

آثارکارگردانانی مانند «کینگ هو»، «لی‌هان هسیانگ»، «چانگ‌چه» و دیگران همچنان به وجود یك فرهنگ سینمائی غنی ونیرومند گواهی میدهند. «سرنوشت لی‌خان» اثر «کینگ هو» یك فیلم دقیق وجالب بود که مبارزه قهرمانان مؤنث آنرا باهوشیاری بسیار مطرح میکرد. «دلاوران» فیلم بعدی کینگ‌هو تأییدی دیگر برقدرت این فیلمساز بود وفیلم معروف «نشانه‌ای از ذن» بصورت کاملش‌که حدود سه ساعت طول میکشد در قسمت مسابقه جشنواره کان ۱۹۷۵ به‌نمایش درآمد و نام کینگ‌هو را بلند آوازه ساخت.

«چانگ‌چه» که ازسال ۱۹۶۳ فیلمساز استودیوی «شاو» بود درسال ۱۹۷۳ یك‌کمپانی شخصی برپا کرد که از حمایت مالی «شاو» برخوردار بود. او یك‌رشته فیلم‌های با ارزش مانند «طغیان باکسر: اتحاد هشت ارتش خارجی علیه چین» را خلق کرد که موضوعی فراموش شده را مورد بررسی قرار میداد. همچنین «داستان‌های صومعه شائولین» یك رشته فیلم‌های قابل توجه بودند که «دوقهرمان»، «مردان صومعه»، «فنون رزمی شائولین»، «پنج استاد شائولین»، و «مرید شائولین» را شامل میشدند. این فیلم‌ها اوج وتعالی «ژانر» فنون رزمی را نشان میدادند. «مردان صومعه» در ردیف بهترین آثار «چانگ‌چه» جای دارد و مطالعه‌ای در باب دگردیسی دینامیك تاریخ به‌اسطوره در قالب یك سبك محکم و جذاب است. «چانگ چه» فیلمسازی است که از امکانات سینما برای مطالعه موضوعات چینی کمال استفاده را میکند واسطوره‌های چین در فیلم‌های «تاچای بزرگ» و «کودك جادوئی عجیب» بدقت مورد بررسی قرار گرفته‌اند. فیلمسازان دیگر هنگ‌کنگی که در پی کسب شهرت برای خودشان هستند عبارتند از: چویوآن، لی‌هسینگ، لونگ‌کانگ، و چانگ‌می‌چون. وحالا وقت آن‌است‌که هنگ‌کنگی‌ها از موقعیت تازه‌ای که سینمای آنها بوجود آورده است استفاده کنند و میراث سینمائی خودشان را با دقت واحتیاط بیشتری مورد مطالعه قرار دهند.

عبدالله تربیت

(بااستفاده ازنوشته‌های «ورینا گلاسنر»)

نظرها

پول تو جیبی :

☐ تروفو دراین‌فیلم باردیگربابچه‌هاست. باهمان حساسیتهای‌فیلم‌نخستش چهارصد ضربه... و در این دنیای کودکانه ادعانامه‌ی وحشتناك خوددراعلیه‌پدرومادرها وجامعه وبی‌توجهی‌هایش به بچه‌ها صادر می‌کند.

در این فیلم ارتباطات نوجوانی و شروع تحولات بلوغ درآنها و رشد بچه‌ها در شرایط خاصی تصویر شده بود با لحظات تکان‌دهنده‌ی سینمایی تروفووار که مثل همیشه سریع‌تر رابطه برقرار می‌کند. طنز شیرینی در این فیلم چاشنی قضایا شده بود، و در یك کلام، فیلم از بهترین کارهای تروفو است.

هوشنگ حسامی

درسو اوزالا

☐ در«درسو اوزالا» کوروساوا هم‌چنان خود را استاد فضاسازی نشان می‌دهد، و در سن ۶۶ سالگی هنوز نگاه جوانانه و انسانی‌اش را بزندگی داراست. و فیلم عجیب پراز نشانه‌های وابستگی انسان به‌طبیعت است. و مهم‌تر از همه رابطه‌ی‌لطیف وعاطفی دوانسان(درسووکاپیتان) است‌که بسیارعمیق وحساس تصویرشده است.

فیلم گویای ترسهای انسان ازخودش است واینکه آدمی چقدر ضعیف است. کم‌سوئی چشم «درسو» به‌معنای پیری وترس از مرگ درقالب پیری که شاید نوعی تمثیل باشد، نشسته بود. جداشدن «درسو» از طبیعت که با زور صورت می‌گیرد، پیری وشکستگی را برای او به‌همراه دارد، و وقتی او به‌آغوش طبیعت باز می‌گردد، اینبار طبیعت او را می‌پذیرد، و ما متوجه‌ی این نکته نمی‌شویم که مرگ او از چه طریق اتفاق می‌افتد.

هوشنگ حسامی

(منتقد فیلم، کارگردان سینما وتئاتر)

درسو اوزالا

☐ دیدار از«درسواوزالا» خاطره‌ی‌دیدار از فیلم محشر این فیلمساز «زیستن» را درنظرم زنده کرد. هم‌چنین نمیدانم چرا این فیلم مرا در کارهای فیلمساز وطنی سهراب شهید ثالث غرق نکرد، بهرصورت نوعی شباهت درفیلمهای ایندو فیلمساز انکار ناشدنی است. فیلم با آن طبیعت خاص ورو به‌موت انگاری می‌خواست وجود خود استاد را دروا‌پسین لحظه‌های‌زندگی فیلمسازی‌اش درنزد تماشاگر تداعی‌کند.

امیر نادری

(کارگردان فیلم)



«پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است»

ـ «رهنما» دراین‌فیلم تمام فکر ومسائلی راکه برای‌خودش تجربه شده‌بود محکم وصریح به‌تصویرکشیده بود. وبا یك بیان قاطع وروشن و بدون تردید آنها را بیان داشته بود. هنگام دیدن فیلم اعتقادات و عشقش را به گذشته و امروز ایران حس می‌کنیم. و در یك مفهوم کلی او تأسف‌ها ورنجیدگی‌هایش را از محیط بی‌پیرایه وبدون زیور اظهار نموده نحوه‌ی بیان سینمایی او هماهنگ با نحوه‌ی فکری او بود. وتنها چیز اذیت‌کننده فقط موزیکی بودکه بطور نامطلوب درصحنه‌ی عکسها در اواسط فیلم روی فیلم سوار شده بود. ولی در سایر مواقع تصویر جدا ازمفاهیم نبود، بطوریکه می‌شد منظور را بجای تکنیك فیلم دنبال‌کرد.

محمد متوسلانی

(بازیگر وکارگردان سینما)

ـ چندسال‌پیش فیلم‌سیاوش‌درتخت‌جمشید را دیدم، گرچه اثری تازه وغافلگیرانه بود اما شاید هیچوقت نمی‌توانستم تصور کنم که روزی با تفاوت چند سال بعد از مرگ رهنما بتوانم کاری مانند این از وی ببینم. بنظر من این اثر موفق و جستجوکننده تلفیقی از شعر، فلسفه وجامعه‌شناسی‌تاریخ بودکه سعی داشت بازگردان خوبی ازمفاهیم تصویری باشد.

درمورد این فیلم هم خوشحالم از اینکه ساخته‌ی دست یك فیلمساز متفکر است، و هم غمگینم بخاطر از دست‌رفتن فیلمسازش. ولی همانگونه که او خود درآخرین کلمات فیلمش اظهار می‌دارد: رودهای فکر و اندیشه‌ی ما به سرچشمه‌های تازه ودائمی می‌پیوندند.

میهن بهرامی

(منتقد فیلم)

باستر کیتون، انسانی با چهره‌ای سنگی



Buster Keaton

نوشتهٔ: ژان پاتریك لوبل

ترجمه: پرویز شفا

«۳»

او کـارآگاهی سرگردان است،گرهٔ کور جنایت‌هـا وخلاف‌کاری‌ها را می‌گشاید، جنایتکاران را عاجزمی‌کند وقلب معشوقه‌اش را به‌خود اختصاص می‌دهد و او را از چنگال نابکاران نجات می‌دهد. لیکن درست موقعی‌کـه در شرف برخورداری و بهره‌بُرداری از پیروزی است، «به‌خود می‌آید» .

او به واقعیت بازمی‌گردد. نویسندهٔ معمولی‌تمهیدهای کمیك، در این موقع‌معمولا احساس می‌کندکه دین خودرا به‌سینما پرداخته است و برای نوشیدن مشروب به‌اولین کافهٔ توی خیابان می‌رود. لیکن «کیتون» آدمی نیست‌که دراین‌جا متوقف بشود. اگرچه در رؤیایش نتوانسته‌است پیروز بشود اما رؤیا در او انگیزه‌ای برای‌رفـع‌مشکلات زندگی واقعی‌اش پدید می‌آورد و می‌کوشد تانام خودرااز اتهام سرقت مبری‌کند، شخص نابکار را رسوای خاص‌وعام کند و عشق از دست‌رفته را بازیابد.

عدول از رؤیا به‌واقعیت برای رفع مشکلات‌که در این‌جا به چشم‌می‌خورد، مرحله‌ای کاملا«دیالکتیك»ی نیست. اما سینما، به‌طوری‌که از قرائن برمی‌آید، بر او تأثیـر می‌گذارد. اگر سینما، علت نهانی و اسرارآمیز عقب‌گرد وعدول از موقعیت است، علت‌واقعی‌نمی‌تواند باشد. سینما، نمونه‌ای برای‌کیتون شده‌است واو رابه‌مقابله‌بارویدادهای جهان واقعی، قادر و تواناکرده است. اما اگر انسان، «کیتون» خیالی را به‌عنوان بازتاب واقعی «کیتـون» واقعی بپذیرد، متوجه خواهد شد هرکاری‌که‌کیتـون در دنیای تخیلی خود انجام می‌دهد، مسئول مستقیم‌کارهایی است‌که کیتون در دنیای واقعی خود انجام می‌دهد. او، تجسم رؤیای خویش است ــ با خود و برای خود ــ تجسم عمل خویش، تصوری قبلی ازاعمالی‌که اوناآگاهانه تصمیم می‌گیرد تا در واقعیت متقبل بشود. «کیتون»خیالـی، چیزی جز بازتاب توانایی‌های کیتون‌واقعی‌نیست (هم‌چنان که در تمام فیلم‌هایش می‌توان‌مشاهده‌کرد) که هنوزبه‌طور دقیق تصریح و اثبات نشده است.

دگرگونی داستانی دیگری به دنبال این موفقیـت می‌آید. «کیتون» راقاب‌گرفته در چارچوب پنجرهٔ اتـاق دستگاه نمایش فیلم می‌بینیم (تمهیدکمیك‌تصویری‌تشابهی) که حرکت‌های بازیگران روی‌پرده را تقلید می‌کند. او نقش عاشق روی پرده راکه موهایی روغن‌زده دارد، بازی می‌کند. لیکن تصویر به‌طور ناگهانی تغییر می‌کنـد و«کیتون» خود را درصحنه‌ای از «سعادت خانوادگی» سهیم و دخیل می‌بیند؛ عشق رومانتیك، به‌صورت راحتی وآسایش بورژوایی تغییر یافته است‌وکیتون‌تماشا می‌کند ودم‌برنمی‌آورد. بنظر می‌رسدکه این تغییر ناگهانی اشاره براین داردکه سینما علیه‌کیتون برخاسته است.

کوشش برای درك شیوه‌ای که‌سینمادراین‌فیلم، بعنوان نوعی تمثیل دربارهٔ خلاقیت عمل می‌کند، وسوسه‌انگیـز است. لیکن انسان واقعاً چه می‌بیند و درك می‌کنـد؟ «کیتون»، مخلوقی سینمایی، تلاش می‌کند تا آنچه راکه به او زندگی می‌دهد، درك‌کند؛ او می‌کوشد تا به‌عالـم سینمایی نفوذ و رخنه‌کند واین‌عالم رابانوعی درهم‌آمیزی عوامل، مورد استفادهٔ خود قرار بدهد. **شکست، او را به‌وضع و شرایط انسانی‌اش بازمی‌گرداند.**

بی‌تردید، در به‌روی این تعبیر و تفسیر «فاوست»ی باز است و وسوسه‌اش عظیم؛ و «فیلیپ‌دومون» نیـز باعلاقه‌ای‌کاملا مورد ستایش برای توضیح اهمیت‌کامل‌این اثر پیچیده به‌نظر می‌رسد در مقاله‌ای کـه در مجلـه Contre - Champ چاپ کرده ـ کمی زیاده‌روی کرده‌باشد ــ در انتهای مقاله‌اش با نقل قول از آرتـور رمبو، چنین می‌نویسد: **«بنظر می‌رسدکه‌تلاش‌های‌کیتـون سینمایی وکیتون واقعی کاملا منطبق می‌شوند. و این‌جایی است‌که واژهٔ «فاوست»ی، معنی‌کاملی پیدا می‌کند. شاعر با استفاده از جادو می‌کوشد بر رازو رمزهای‌زنـدگی آگاهی یابد و خود را فدای جوهر واقعی‌آن کند. کیتون، مخلوقی سینمایی، کوشش می‌کند تا برسینما مسلط شـود. حلقه‌ها به‌هم‌گره می‌خورند؛ کیتـون در حـال مبارزه‌با کیتون دیگر، به ضرورتش، به‌زندگیش و به‌آن‌موضوع اصلی‌که سینما باشد، حمله می‌کند. لیکن سینما ازتسلیم، امتناع می‌کند.**

شاعر قربانی آن واقعیتی می‌شودکه می‌خواسته‌است بر آن فایق آیدکه بازیچه‌اش در واقعیت، خود اوست. «ای دهقان به زمین بازگرد... و واقعیت را محکـم‌در آغوش بگیر!» و این برابری و تقارن غریب‌بین خالـق و تصویرش ــ انسان و همزادش هر یك در دیگری فـرو می‌رود ــ و فریاد نومیدی در دنیایی‌که ازپذیرش او امتناع می‌کند، احتمالا چیزی‌است که‌کیتون‌رابا‌آن‌چشمهای صاف و بی‌آلایش، اینقدر به‌مانزدیك و عزیزکرده‌است.»

اگرچه این فرضیه ممکن است تا اندازه‌ای‌اغواکننده و فریبا باشد، معهذا براساس اندیشهٔ نسبتاً مغشوش‌ودرهم از نقشی قرار داردکه به‌وسیلهٔ سینما (به‌عنوان دنیایـی تخیلی) در عدول و چرخش موقعیت داخل فیلم بـازی می‌شود. و در واقع اگر چیزی‌که در این فیلم نمـودار می‌شود، بازتابی متفکرانه (بدون قصه قبلی) دربـارهٔ سینما است، نیازی نداردکه بازتابی اینقدر نومیدانه‌باشد.

اگرچه سینما را می‌توان علت (مرموز) چرخش‌موقعیت قلمدادکرد، این اشاره فقط تاآن‌جایی درست است‌که‌عمـل از پیش تصور شده در رؤیا (در فیلم خیالی داخل‌فیلم) صرفاً بازتاب تصویری نیروی بالقوهٔ واقعی‌کیتون‌است. بنابراین، سینما فقط «فرصتی» و «عاملی فعل و انفعالی» برای برتری‌جویی‌های‌کیتون می‌شود؛ سینما، علت واصـل واقعی قضیه نیست. گذشته ازاین‌ها، اگرچه کیتون را می‌توان شاعری فرض‌کرد، لیکن اوفـردی «خیالپرداز» نیست. او فاعل و مرد عمل است.

درس (اگر درسی باشد)، واضح‌است: دنیای‌تخیلی، دنیای واقعی را دوباره خلق می‌کند؛ دنیای تخیلی فقط می‌تواند دوام مسند خود را از واقعیت به‌دست آورد؛ دنیای تخیلی، نارسایی‌های واقعیت راجبران‌می‌کند، بااین وجود زمانی فرامی‌رسدکه‌انسان‌رابه‌واقعیت بازمی‌گرداند. به‌این ترتیب، کیتون کاملا از جنبهٔ نمایشی سینما آگـاه است، لیکن‌گول توهم عینی سینماوامکانات جادویی‌آن‌را نمی‌خورد.

پایان فیلم، بیش ازآن‌که فریادی مأیوسانه بـاشـد فرصتی است برای‌کیتون تا درتمهیدکمیك تصویری، طرح کلی فیلم را به‌پایان برساند؛ و انتهای فیلم نیز ناراحتی واقعی‌کیتون را نسبت به حلاوت و خوشی ابلهانهٔ‌زندگی خانوادگی بورژوایی، آشکار می‌کند.

«فیلمبردار»، اثر دیگرکیتون دربارهٔ سینما، ما را به‌درك نحوهٔ تفکرکیتون دربارهٔ سینما، قادر می‌کند. این فیلم، تداوم و دنبالهٔ **«شرلوك جونیور»** است و از جهاتی مکمل آن.

با **«فیلمبردار»** رودرروی استفادهٔ «دیالکتیـك»ی واقعی «سینما ــ شیئی» قرار داریم.

«کیتون»، عکاسی حرفه‌ای، عاشق دختری می‌شـود که برای‌کمپانی متروگلدوین‌مایر کار می‌کند. برای‌بدست آوردن‌دختر مورد علاقه‌اش تصمیم می‌گیردکه فیلمبردار فیلم‌های خبری بشود. آغازکارش ناراحت‌کننده است‌باهر حلقه فیلمی‌که تهیه می‌کند، احساس درماندگی بیشتـری می‌کند. لیکن بعداً به‌واسطهٔ استفادهٔ تازه‌ای ازدوربین وسینما، درکارش موفق می‌شود.

ادامه دارد

«شرلوك جونیور»



فیلمهائیکه امروز می‌بینیم

(سینما دیاموند – ساعت ۱۶ – مسابقه)

کانادا : دور دوم

کارگردان : دان شبیب
تهیه‌کننده : جیمز مارگلوس
فیلمنامه : هال آکرمن
فیلمبردار : رجینالد موریس
موسیقی متن : هاگود هاردی
بازیگران : جیمزناتون . لیندسی واگنر . کن پوگ . تدمور . تام هاروی . لوئیس دل‌گرانده جوارد پارکز
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹۳ دقیقه

«دور دوم» داستان «راجرماتیس» دلال سهام جوانی است‌که موفقیت را خیلی آسان به دست آورده ودرته قلبش احساس می‌کندکه هرگز در زندگی مبارزه‌ای نداشته است . او بطرز تصادفی با ورزش دویدن آشنا می‌شود وناگهان به‌این نتیجه می‌رسدکه این همان مبارزه‌ای است که درانتظارش بوده است . چرا او نتواند سریعتر وبهتر ازدیگران بدود ؟ او کار وزندگی وخانواده ودوستان را کنار می‌گذارد وکم مانده است که همه آنهارا ازدست بدهد ، اما در عوض موفق می‌شود با خود و با مفهوم حقیقی پیروز شدن آشنا شود .





(سینما دیاموند – ساعت ۱۹ – مسابقه)

اتریش : خروجی اضطراری

کارگردان : منصور مهدوی
تهیه‌کننده : سینه‌کوپ فیلم
فیلمنامه : منصور مهدوی
فیلمبردار : منصور مهدوی
موسیقی متن : هانس کان
بازیگران : توماس استولتزتی . رودلف اشپیل . مادلین کالیونا . استوتلنا بوتزیك
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۸۸ دقیقه

«توماس وینتر» جوانی‌است که بعلت یك بیماری مهلك‌آخرین روزهای زندگی خودرا میگذراند . وی تصمیم میگیرد با استفاده از فرصتی که برای زنده ماندن دارد به تنهائی اقدام بیك سرقت بزرگ کند . وی دریك مؤسسه تجارتی متصدی کامپیوتر است همکارش‌که بیست‌وپنج‌سال دراین مؤسسه‌کارکرده ، ضمن دریافت یك نامه تشکرآمیز وهدیه‌ای‌کوچك ازطرف رئیس‌مؤسسه بازنشسته میشود درحالیکه‌هیچگاه نتوانسته آرزویش راکه مسافرت بیك سرزمین آفتابی است ، عملی‌کند. جوان نقشه سرقت را با موفقیت انجام میدهد وپولی را که از این طریق بدست می‌آورد دراختیار همکارش میگذارد وخود باستقبال مـرگ میرود .

***

از «منصور مهداوی» درجشنواره سوم فیلم «دنیای‌گئورگ هاوزر» را دیدیم و «خروجی اضطراری» اولین فیلم بلند این‌فیلمسازست.



ایالات متحده آمریکا : راننده تاکسی

کارگـردان : مارتین اسکورسیس
تهیه‌کنندگان : مایکل فیلیپس ، جولیا فیلیپس
فیلمنامـه : پل شرادر
فیلمبردار : مایکل چاپمن
موسیقی متن : برنارد هرمن
بازیگران : رابرت دونیرو ، سیبیل شپرد ، جادی فاستر ، پیتر بویل ، هـاروی کاتیل ، لئونارد هریس ، مارتین اسکورسیس .

۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۱۴ دقیقه
جشنواره کان

«تراویس بیکل» که زمانی در نیروی‌دریائی آمریکا در ویتنام خدمـت می‌کرده ودرنیویورك زندگی بی‌سروسامانی‌را می‌گذراند، کار رانندگی تاکسی را پیش می‌گیرد وبرای رهائی ازاحساس بیگانگی نسبت به‌محیط فاسد اطراف، ساعات شب را برای کارانتخاب‌می‌کند. مصاحبت‌همکارانش برای او غیر قابل تحمل است واوساعات‌بیکاری‌اش‌را به‌تماشای‌فیلم‌های سکسی یا نوشتن یادداشت وخاطرات می‌گذراند . مدتی بعد او با «بتسی» که برای یك‌کاندید ریاست جمهوری به‌نام «چارلز پالنتاین» کارمی‌کند، آشنا می‌شود و شبی او را باخود به‌تماشای‌فیلم‌های موردعلاقه‌اش می‌برد، اما «بتسی» سالن سینمارا باناراحتی ترك می‌کند. «تراویس» بطرق غیرقانونی چند اسلحه تهیه می‌کند و اولین‌بار خشمش‌را باشلیك‌کردن بطرف مردی‌که قصد سرقت مسلحانه ازیك مغازه‌را دارد ، آشکارمی‌سازد. به‌فاصله کوتاهی او به «آیریس» ، یك روسپی ۱۲ ساله برخورد می‌کند ونصیحتش می‌کندکه نزد خانواده‌اش برگردد وبرای این منظور مقداری پول دراختیار او قرار می‌دهد . «تراویس» که حالا دیگر مطمئن است سرنوشت مأموریت خاصی برای اودرنظر گرفته‌است ، سلاحش‌را برمی‌دارد وبه‌یك اجتماع انتخاباتی «چارلز پالنتاین» می‌رود ، اما مأمورین مخفی اورا ازمحل اجتماع دور می‌کنند. «تراویس» به‌خانـه «آیریس» برمی‌گردد وآنجا «اسپورت» ، دلال «آیریس» ویکی ازمعشوقه‌های او را می‌کشد وسپس لوله هفت‌تیررا بسمت خودش می‌گیرد ، اما درطپانچه گلوله‌ای نمانده است .

«تراویس» که مطبوعات ازاو یك قهرمان ساخته‌اند ، دربرخورد بعدی با «بتسی» کاملاً بی‌توجه وبی‌علاقه است .



ایتالیا : مواظب دلقك باشید

کارگردان : آلبرتو بویلاکوآ

فیلم برگزیده جشنواره قاهره

«مارچلو مانفردی» ودوستش «لولوکاناواله» که برای اجرای کنسرت به پایتخت‌های بزرگ جهان رفته بودند غروب روز کریسمس وارد فرودگاه فیومیچینو می‌شوند . مارچلو از دوستش دعوت می‌کند شب کریسمس را با او وخانواده‌اش بگذراند و کاناواله دعوت او را می‌پذیرد . اما وقتی به خانه مارچلو می‌رسد از همسر مارچلو ، جولیا ودوکودکش ایتالیا و سولومون ــ اثری نیست .

مارچلو همسرش را اززندگی خیابانگردی نجات داد و با او ازدواج کرده بود . ظاهراً جولیا تغییر کرده و نقش زن کدبانو را پذیرفته بود و زندگی آنها با دوکودکشان چیزی کم نداشت . امـا گویا گذشته تأثیری فراموش‌نشدنی در روح جولیا باقی گذارده و او خسته از زندگی یکنواخت نـزد «چزاره آگوستو» (نماینده قدرت و ثروت) رفته است . «آگوستو» می‌تواند چیزهائی را که «مارچـلو» نمی‌توانست به او بدهد ، برایش تهیه کند . «آگوستو» معتقد است که می‌تواند همه‌چیز را با پول بخرد و بهمین منظور «مارچلو» را بـه خانه‌اش دعوت می‌کند تا مزد زن ودوفرزندی‌را که ازاو دزدیده به وی بپردازد . اما «مارچلو» به پول احتیاجـی ندارد و تنها به این قانع می‌شود که همراه ویولون وگربه‌اش (ولفانگ آمادیوس) دریك اطاق زیر شیروانی در خانه «آگوستو» زندگی کند تا بدین ترتیب نزدیك فرزندانش باشد .

اما «چزاره» هنوز ، راضـی نشده‌است او می‌خواهد جولیا بی‌هیچ قیدوشرطی ازآن اوباشدو سعی‌می‌کند برای پیش‌برد مقصودش از پول ونفوذش استفاده کند . «جولیا» حامله شده و«مارچلو» درصدد گرفتن انتقام است . یك شب «آگوستو» بیش ازاندازه مشروب‌می‌خورد وبه اطاق «جولیا» می‌رود . اما «جولیا» تسلیم نمی‌شود . «آگوستو» بشدت به شکمش لگد می‌زند و در نتیجه «جولیا» بچه‌اش را از دست می‌دهد . «مارچلو» وقتی از جریان مطلع می‌شود با هفت تیر به‌سراغ «آگوستو» می‌رود واورا دراسطبل‌درحالیکه همانند حیوان‌تیرخورده‌ای درهم‌شکسته ووامانده است پیدا می‌کند . کشتن این موجود درمانده آن انتقامی نیست که «مارچلو» را راضی کند . سرانجام «آگوستو» با نقشه‌هایش موفق می‌شود ازدواج «مارچلو» و «جولیا» را رسماً بهم بزند و عروسی «جولیا» و «آگوستو» درهمان خانه‌ای‌که «مارچلو» ببصورت یك عضو ضروری آن درآمده برگزار می‌گردد . «جولیا» و «آگوستو» دیگـر نمی‌توانند بدون «مارچلو» زندگی کنند و حس انتقام‌طلبی‌اش را با رها کردن آندو بحال خود ارضا می‌کند .



(سینما سینه موند – ساعت ۱۰ ، ۱۳ ، ۱۶ – افق شرق)

هنگ‌کنگ : هیروشیما ۲۸

کارگردان : **لونگ‌کنگ**
تهیه‌کننده : **گوانك وا**
فیلمنامه : **پانسی مانگ‌کوان**
فیلمبردار : **چیوهونگ**
موسیقی‌متن : **ادی وونگ**
بازیگران : **چینگ شونگ‌لین . سیائوفونگ‌فونگ . مگی‌لی . چین چوآن .**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۰۰ دقیقه

روز ششم ماه اوت ۱۹۷۳ ، پارك صلح هیروشیما ، مراسمی به یاد قربانیان فاجعه هیروشیما که ۲۸ سال پیش رخ داد ، برگزارشده است . دراین مراسم پروفسور ایمائی با افراد خانواده‌اش و دوستان دخترانش حضور دارند . این مراسم خانم ایمائی را به یاد گذشته می‌اندازد : او زمانی که دختر جوانی بود مورد تجاوز قرار گرفت و بعد با مردی که اورا از دست تجاوزکاران نجات داد ازدواج کرد . درشب عروسی شوهرش به اتهام خیانت بازداشت وزندانی شد . بعداز جنگ خانم ایمائی به جستجوی شوهر به هیروشیما رفت و با ایمائی‌که یکی از دوستان شوهرش بود برخورد کرد وازطریق او اطلاع یافت که شوهرش اززندان آزاد شده ودوباره ازدواج کرده است . فاجعه هیروشیما وقتی رخ دادکه همسر دوم او درحال بدنیا آوردن یك‌کودك بود . مادر ونوزاد دختر در جهنمی‌که بمب اتم بوجود آورده بود ، نابود شدند . بدنبال این حوادث بود که ایمائی با همسرش ازدواج کرد و دختر او یوشیکو را به فرزندی پذیرفت . درحال حاضر یوشیکو در دانشگاه درس می‌خواند ودرتعطیلات کارهائی نظیر راهنمائی توریست‌ها را به عهده می‌گیرد . پروفسور ایمائی نیز رازی دردل داردکه تاکنون حتی به همسرش نگفته است . سرانجام او این راز را با افراد خانواده‌اش درمیان می‌گذارد . او از بازماندگان فاجعه هیروشیماست وفرزندان او که نسل دوم این فاجعه هستند نخواهند توانست یك عمر طبیعی داشته باشند .



(سینما دیاموند – ساعت ۲۲ – سینما چشم وگوش دارد)

ایالات متحده آمریکا : جوان لرزه

کارگردان : **ماکس . بی . میلر**
تهیه‌کننده : **کارل آلبرت**
فیلمنامه : **کارل ماکس . بی . میلر**
فیلمبردار : **باب‌گرانت ، ماکس . بی . میلر**
موسیقی : **باشرکت‌گروه موسیقی جرج هاریسون ، راس لاك ، تام استیپ . رندی ماتیوز و . . .**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹۶ دقیقه

یکی از پدیده‌های قابل مطالعه دهه هفتاد بازگشت جوانان به‌مذهب‌است. نتیجه این‌گردش عقاید و فلسفه به‌اصطلاح ضد فرهنگی جوانان است‌که به‌بهترین صورت در موسیقی آنان‌متجلی است. این‌فیلم تماشاگرراباعقاید و روش زندگی میلیون‌ها جوان در سرتاسردنیاکه‌ازطریق زبان جهانی موسیقی به‌هدف‌ها و علایق مشترکی دست یافته‌اند، آشنا می‌سازد. فیلم همچنین حاوی صحنه‌های هیجان‌انگیزی ازاجرای متعدد موسیقی پاپ است وتماشاگران جوان درسراسر دنیا با شوروعلاقه ازآن استقبال کرده‌اند.





هلند :

«گزارش ، تمام»

(گزارش بپایان رسید)

سینما دیاموند ــ ساعت ۱۶
مسابقه

کارگردان ، تهیه کننده :
یان‌ویگل
۱۶ میلیمتری . رنگی
۴۲ دقیقه

این فیلمی است درباره اسکان سی‌هزار تبتی در هندوستان . بیست‌سال پیش‌من (کارگردان فیلم) فیلمی درباره‌پناهندگان‌تبتی‌ساختم‌که نشان‌دهنده وضعیت رقت‌انگیز آنها بود ونام آن فیلم را «گزارش ، ناتمام» گذاشتم ، بدین معنی که بینندگان تلویزیونی می‌بایست پایان داستان را خودشان بنویسند ... دربرگ‌های چکشان .

«گزارش ، تمام» تصویری ازنتیجه‌کار است . حالا پناهندگان تبتی بصورت یك اجتماع کشاورزی خود بسنده درآمدند ، آنچنانکه میتوانند سرمشقی برای همسایگان هندی‌شان باشند ، مسئله‌ای‌که فیلم مطرح می‌کند اینست که آیا پناهندگان تبتی خواهند توانست سنت‌ها ومذهب‌شان را دریك محیط بیگانه حفظ کنند وآیا اصولاً فرهنگ‌های قدیمی می‌توانند بدون از دست دادن هویت ، تأثیر پیشرفت دانش و تکنولوژی را بپذیرند .



نمائی ازفیلم «شماره‌یك»

(ساعت ۱۹ ــ سینما دیاموند ــ مسابقه)

ایالات متحده امریکا :

شماره یك

کارگردان : دایان کانون
تهیه‌کننده : وینس‌کانون و جودی ملك‌گی
فیلمنامه : دایان‌کانون
فیلمبردار : فرد المز
موسیقی‌متن : دایان‌کانون
بازیگران : آلن‌گارفیلد ، گاری‌لائوود
۳۵ میلیمتری . رنگی



«دایان‌کانن» کارگردان فیلم «شماره‌یك»

نخستین فیلمی که دایان کانون نوشته و کارگردانی‌کرده ــ وبعداً بصورت قسمتی ازیك طرح مؤسسه فیلم آمریکا درآمد ــ موقعیتش را به عنوان یك هنرمند خلاق درآنسوی دوربین تثبیت می‌کند. به‌عنوان یك‌کارگردان کار دایان کانون ــ آکتریس پرقدرتی‌که بخاطر بازی‌اش در «باب وکارول وتد وآلیس» نامزد دریافت اسکارگردید وجایزه منتقدین فیلم نیویورك را بخاطر بازی درهمین فیلم ربود ــ بسیار مورد توجه مطبوعات قرارگرفته است .

وینسنت‌کانبی درنیویورك تایمز می‌نویسد: «(شماره یك) فیلم بسیار بسیار خنده‌آوری‌است و درعین‌حال جدی‌ترین فیلمی است‌که تاکنون درباره بچه‌ها ساخته شده».

این فیلم رفتار چهار کودك وعکس‌العمل آنها را نسبت به طرزتلقی بزرگسالان ازشخصیت آنها موردبررسی‌قرارمی‌دهد ودرحقیقت‌براساس یك تجربه واقعی اززندگی خانم‌کانن ساخته شده است . این فیلم روی نوار ویدیو گرفته شد وبعد روی‌فیلم ۱۶ میلی‌متری برگردانده شد وروی‌هم رفته ۱۵۰۰۰ دلار خرج برداشت .

پائیز قبیله شاین

اثر «جان‌فورد»

دربرنامه

«ایالات متحده : نقشی ازخود»

(سینما امپایر ــ ساعت ۱۰ و ۱۴)





برنامه «ایالات متحده : نقشی ازخود» که بمناسبت جشنهای دویستمین سال استقلال‌آمریکا، از طرف جشنواره تنظیم شده ، و در آن فیلمها براساس مضامین وعناوین معینی‌که جنبه‌های مختلف تحول این ملت بزرگ و مشخصات و روحیات آن را دربرمی‌گیرد ، عرضه شده‌است .

در دوروزگذشته تحت‌عناوین «مهاجران» و «روحیه مرزگشائی» دواثرتماشائی «سرزمین جدید» از«یان‌تروئل» و«چگونه‌غرب‌تسخیرشد» از«جان‌فورد ، جرج مارشال وهنری هاتاوی» عرضه شد و امروز با عنوان «سرخپوستان» ، جشنواره فیلمی ازمعتبرترین سینماگر وسترن ــ «جان‌فورد» را تحت نام «پائیز قبیله شاین» به نمایش خواهدگذارد .

داستان‌فیلم براساس روایت تاریخی «ماری ساندوز» است که نمایشگر فرار غم‌انگیز گروه کوچکی ازافراد قبیله شاین از اردوگاه لم‌یزرع کار اجباری آنها در اوکلاهما است . پس از تسلیم سرخپوستان به ژنرال مایلز درسال ۱۸۷۷ این اردوگاه برای آنها درنظر گرفته شد. درآن زمان تعداد آنها به ۹۶۰ نفر میرسید ولی سال بعد بیشتر آنها ازفرط گرسنگی وبیماری تلف شدند. دریکی‌ازشبهای ماه سپتامبر ۱۸۷۸ ، سیصد نفر مرد ، زن وکودك خشمگین ومصمم با تلاشی نومیدانه مسافتی نزدیك به ۱۵۰۰ مایل را برای رسیدن بسرزمین آباءواجدادی‌خود – یلوستون– آغازکردنـد . سوراه نظام نیز به تعقیب آنها پرداختند، اینها سعی‌شان براین‌بودکه کمتردرگیر شده وباعث جنجال تازه‌ای نشوند ولی این‌ممکن نشد وسرانجام جنگ پیش آمد . . .

درسراسرفیلم میتوان همدردی‌کارگردان را با سرخپوستان مشاهــده کرد . به گاومیش (بوفالو) که جــزو حیوانات مورد احترام سرخپوستان و نشانه فراوانی نعمت‌است‌و بصورت موجودی فراموش شده‌که بوسیله سفید پوستان نابودگردیده و نسل آن منقرض‌شده، اشاره هائی می‌شود.

ازمسائل دیگر سرخپوستان شاین جدال بین برادرزاده وعمو بخاطر وجود زن زیبای وی‌است‌که منجربه‌کشته‌شدن برادرزاده میگردد. قاتل‌که احساس ندامت میکند اسلحه خودراکه ازطریق سفید پوستان بدست آورده ونشانه تمدن است درهم میشکند وقبیله را برای همیشه ترك میگوید.

فیلم گریزی به‌خارج ازمحیط داستان‌داشته ودوربین‌ناگهان وارد سالن‌بزرگ مشروبفروشی در «داج‌سیتی» میشود، سه نفر با بانجو آهنگ معروف «گلهای زرد تکزاس» را می‌نوازند «وایت ارپ» مارشال معروف درگوشه‌ای بـا دوستان مشغول بازی ورق است . مرد شروری وارد شده وبسوی وی میرود . مارشال‌که به نیت بد وی پی برده است با زیرکی پایش را زخمی میکند وبعد با خونسردی تمام بطری ویسکی را روی زخم پای وی میریزد .

«فورد» درفیلم «کلمانتین عزیزم» نیز جدال‌معروف‌این‌مارشال دلیررا در اوکی‌کورال ترسیم‌کرده است . او ازدوستان «فورد» بود ودردوران سینمای صامت غالباً دراستودیوبدیدن «فورد» می‌رفت .

فیلم «فورد» مملو ازنماهای جالب‌وخاص این فیلمساز مانند : نیایش سرخپوستان وجنگ با سواره نظام است .

بهترین نمای فیلم را می‌توان صحنه جمع شدن‌گروه زنان سرخپوست درجلوی دهانه غار دانست. این فیلم از آثار جاودانی «جان‌فورد» محسوب می‌شود .

فیلمهای امروز

سینما دیاموند

(پرواز بر بالدار ــ مسابقه)

ساعت : ۱۶
گزارش به پایان رسید (یان‌ویگل)
دور دوم (دان شبیب)
ساعت : ۱۹
شماره یك (دایان‌کانن)
خروجی اضطراری (منصور مهدوی)

سینما دیاموند

(جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۰
مواظب دلقك باشید (آلبرتو بویلاکوآ)
ساعت : ۱۳
راننده تاکسی (مارتین اسکورسیس)

سینما دیاموند

(سینما چشم وگوش دارد)

ساعت : ۲۲
جوان لرزه (ماکس. بی. میلر)

سینما پارامونت

(تکرارمسابقه)

ساعت : ۱۰ و ۱۹
آگولانا (جرالد فریدمن)
حماسه مدرسی ضدجاسوسی ارتش (جونیا ساتو)
ساعت : ۱۳ و ۲۲
آوازه‌خوان ورقاصه (جیلیان آرمسترانگ)
ریتس (ریچارد لستر)

سینما پارامونت

(تکرار برنامه سینما چشم وگوش دارد)

ساعت : ۱۶
پرونده محرمانه مافیا (جوزپه فرارا)

سینما آتلانتیك

(سینما چشم وگوش دارد ــ تکرار)

ساعت : ۱۰
سخت‌ترین‌کاراته (تاکاشی نومورا)

سینما آتلانتیك

(تکرار جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۳ و ۱۹
میهمانان تابستان (پیتراشتین)
ساعت : ۱۶ و ۲۲
لینا براکه (برنارد سینگل)

سینما امپایر

(ایالات متحده : نقشی ازخود)

ساعت ۱۰ و ۱۳
سرخپوستان :
پائیز قبیله شاین (جان‌فورد ــ ۱۹٦٤)

سینما امپایر

(فدریکو فلینی : دنیای یك ساحر)

ساعت : ۱٦ ، ۱۹ و ۲۲
ولگردها (۱۹۵۳)

سینما پولیدور

(هری لنگدون : چهره احساس)

ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱٦
لاطائلات (۱۹۲٦)
سه نفر زیاد است (۱۹۲۷)
تعقیب (۱۹۲۸)

سینما پولیدور

(داگلس فربنکس : بت‌کارخانه رویا)

ساعت : ۱۹ و ۲۲
بره (۱۹۱۵)
خل (تدرید – ۱۹۲۱)

سینما سینه‌موند

(افق شرق)

ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱٦
هیروشیما ۲۸ (لونگ‌کنگ)

سینما سینه‌موند

(فانوس خیال ما – پنجاه سال سینمای ایران)

ساعت : ۱۹
ستون شکسته – وزنه بردار
لات جوانمرد (مجید محسنی)

ساعت : ۲۲
جلد مار – ملك خورشید
شب قوزی (فرخ غفاری)

FILM BAZAAR

بازار فیلم

WEDNESDAY, NOVEMBER 24, 1976

Hall No. 1

11:00 am: Bordella (Italy)
1:30 pm: Love of Life (France)
3:30 pm: The Devil's Man (England)
5:30 pm: Death Machines (USA)

Hall No. 2

11:00 am: Hut Cheb Suite (Egypt); Egyptian Woman (Egypt); Handicrafts Arts (China)
3:30 pm: Pippi on the Seven Seas (England)
5:30 pm: How to Kidnap a Baby (Italy)

Hall No. 3

11:30 am: Serious (Czechoslovakia); Ali Baba and the 40 Thieves (India)
3:30 pm: The Hut on the Hilltop (Hong Kong)
5:30 pm: Adimanav (India)

Hall No. 4

11:00 am: The Zorro of Monterrey (Spain)
3:30 pm: Reconnaissance Across the Yangtz (China)
5:30 pm: The Postman (Iran)

چهارشنبه ۳ آذرماه :

(ساعت ۱۱ صبح) :

بوردلا (ایتالیا)	سالن شماره یك
هات‌شب سویت (مصر)	سالن شماره دو
زن مصری (مصر)	سالن شماره دو
هنر صنایع‌دستی (چین)	سالن شماره دو
سیریوس (چکسلواکی)	سالن شماره سه
علی‌بابا و چهل دزد (هندوستان)	سالن شماره سه
زروی مونتری (اسپانیا)	سالن‌شماره چهار

(ساعت ۱½ بعدازظهر) :

عشق به‌زندگی (فرانسه)	سالن شماره یك

(ساعت ۳½ بعدازظهر) :

مرد اهریمنی (انگلستان)	سالن شماره یك
پیپی درسفردریاها (انگلستان)	سالن شماره دو
خانه روی تپه (هنگ‌کنگ)	سالن شماره سه
ملاقات درآن‌سوی یانگتس (چین)	سالن شماره‌چهار

(ساعت ۵½ بعدازظهر) :

ماشین مرگ (آمریکا)	سالن شماره یك
چگونه میتوان یك‌بچه را دزدید (ایتالیا)	سالن شماره دو
آدی‌ماناو (هند)	سالن شماره سه
پستچی (ایران)	سالن‌شماره چهار

cinema 5

(No. 3)

The Bulletin of the Fourth Tehran International Film Festival

Secretary to the Council of Writers: Jamal Omid
English Editor: Nahid Bayat
Production Manager: Derakhshandeh Zaïmi
Assistant Secretary: Jamshid Eramian
Design Supervision: Morteza Momayez
Assistant Designer: Ali Khosravi, Tony Allaway, M. M. Dehghan

Tel: 304944

بهای بولتن روزانه : ۱۵ ریال

سینما ۵

نشریه روزانه

پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

« شماره ۳ »

دبیرشورای‌نویسندگان : جمال امید
دبیرقسمت انگلیسی : ناهید بیات
مدیرفنی : درخشنده زعیمی
دستیار دبیرشورای‌نویسندگان : جمشید ارمیان
طراحی صفحات زیرنظر : مرتضی ممیز
باهمکاری : علی خسروی ، تونی آلووی ،
منوچهر دهقان

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر
تلفن ۳۰۴۹۴۴

AMERICAN

CINEMA



Bonnie and Clyde

film critic turned director) who, whether in his comedies or in more serious work like "The Last Picture Show", is acutely aware of the very fact that films themselves have been our Innocence. The last picture show, by the way, is "Red River" with John Wayne. The cameraman chosen by Bogdanovitch is the classic Robert Surtees. References, references within references; Americans seeing themselves with French spectacles. And Ellen Burstyn laments, "Nothin's ever the way it's supposed to be".

I believe this thesis could be extended to every film shown in the present retrospective; indeed, to virtually every American film. Cinema has been, from the beginning, our slow way of self-discovery as a people, and it is now no longer possible to make a film which does not partake in this whole process . . . call it loss of innocence or coming of age, as you like. Nevertheless, American cinema is still faced with a choice: whether to succumb to moral relativity, and put "Alice Doesn't Live Here Anymore" (a fine film in the centre of the tradition we've been discussing) on the same level as "The Texas Chain Saw Murders"; or to take the process as one of maturing, and go on to a position which, by transcending the simplistic duality of Innocence and its opposite, reaches towards a genuine self-awareness and a rediscovery of the concept of value.

FILM GUIDE

WEDNESDAY, NOVEMBER 24, 1976

(Short films in brackets)

DIAMOND CINEMA: Festival of Festivals

10 am: The Female is the Deadliest of the Species
1 pm: Taxi Driver

Flight of the Winged Ibex

4 pm: Second Wind (Report Finished)
7 pm: Emergency Exit (Number One)

Cinema Has Eyes and Ears

10 pm: Youthquake

PARAMOUNT CINEMA: (Flight of the Winged Ibex

10 am & 7 pm: The Legends of the Army Intelligence School (Agulana)
1 & 10 pm: The Ritz (The Singer and the Dancer)

Cinema Has Eyes and Ears

4 pm: The Secret Dossier of the Mafia

ATLANTIC CINEMA: Cinema Has Eyes and Ears

10 am: The Strongest Karate

Festival of Festivals

1 & 7 pm: Summer Guests
4 & 10 pm: Lina Braake

EMPIRE CINEMA: America: A Self-Portrait

10 am & 1 pm: Cheyenne Autumn

Federico Fellini: The World of a Magician

4, 7 & 10 pm: I Vitelloni

POLIDOR CINEMA: Sentimental Faces

10 am & 1 pm: Fiddle Sticks; Three's a Crowd; The Chaser

Douglas Fairbanks Sr.: Dream-Factory Idol

7 & 10 pm: The Lamb; The Nut

CINEMONDE CINEMA: Oriental Horizon

10 am & 1 pm: Hiroshima 28

Our Magic Lantern

7 pm: Broken Column; The Weight Lifter; The Good-Hearted Lout



Anatomy Of A Murder



On The Waterfront

THE HEROES ARE VILLAINS ARE HEROES

And yet perhaps it is Aquinas who untangles the webs in the end. The innocent character usually manages to triumph, even though his innocence may have lost its simplicity in the process; and the heroes who seemed to be villians are finally seen to be heroes. As with Graham Greene, evil is a real force for Hitchcock, almost a tangible substance . . . yet this in itself is a very mediaeval notion, for how can there be evil without good?

Welles too exhibits a complex relationship with Innocence. He himself usually plays an evil or at least very complex figure, but he sets this off against an Innocent (Joseph Cotton in "The Third Man" or in "Citizen Kane") who serves as an alter ego. And, in the end, even the vilian is seen to be motivated by "innocent" emotion, such as in the famous "Rosebud" sequence at the end of "Citizen Kane". These two great directors are central in the study of Innocence and its opposite in American film, and it would indeed be instructive to include, say "Notorious" or "North by Northwest", or Welles' rarely-seen "Touch of Evil" in this retrospective, rather than the too-well-known "Citizen Kane", as examples of this "middle period".

Most of the films in the retrospective fall into the contemporary period, however. Here we are dealing with directors (and even with "stars") who are no longer able or willing to work in a world untouched by the data of psychology, politics, sociology, science and the like. Kazan, Penn, Lester, Premminger, Peckinpah, Logan, Bogdanovitch, Perry . . . these are men who must use the modern world, must deal with it on its own terms, or in some cases, make a conscious attempt to avoid doing so. Their work must therefore be judged by different standards if we are to avoid doing them injustice vis-a-vis the giants of the 30's and 40's (and even 50's). And yet, it is impossible to resist the conclusion that for all their sophistication they have most of them somehow failed to make the right use of the medium. They are not capable of the pure artistry of a Kurosawa, Eisenstein or Truffaut; nor can they exist satisfactorily in the world of innocent and satisfying craftsmanship of a Ford. They are all post-Hitchcock; he was the last of a breed, and like all such, far from simple . . . a hard act to follow.

Nevertheless, because these men are (almost all of them) American, it is still impossible to extricate ourselves from the world of Innocence and Guilt. Perhaps they may no longer know exactly what these are, but they are still obsessed with the question. In "Bonny and Clyde" for example, we find an updated version of "The Grapes of Wrath" in which the victimised Oakies, rather than choose between escape or conscious rebellion, simply freak out. Warren Beatty and Faye Dunaway are murderers but they are innocent murderers and what's more they're in love.

In "On the Waterfront", Brando (in one of his greatest roles) plays an innocent character, the not-too-bright, well-meaning ex-prizefighter, who falls into the corruption of waterfront politics and is destroyed. Brando specialises in such victims. But how could they be victims if there were not some substance of goodness there to be corrupted or destroyed?

Here, perhaps, we are watching the swan song of the great American dream, but we are now aware, painfully aware, that the dream once existed. We have become doubly nostalgic — not just for the innocent past, but for the ability to believe in an innocent past. This is the central theme of the work of Bogdanovitch (a



The Last Picture Show

EARLY DIRECTORS THOUGHT THEMSELVES ENTERTAINERS – MODERN ONES ARTISTS



From Here To Eternity

Noon", to the elaborate wide-screen million-dollars-worth of colour and orchestrated score and two dozen name stars of William Wyler's "Big Country" — all without violating the canons of the form. As late as 1961 Ford could produce a fine piece like "The Man Who Shot Liberty Valance", still working (although a bit slickly) within the world of Good Guys and Bad Buys. "Cheyenne Autumn" is a well-made film, making use of Ford's brilliant love of the American landscape, but morally it does not fall within the major body of his work. Here he suffers artistically from a well-meaning motive: to give the Indians their fair due.

Unfortunately, Ford is a Cowboy, not an Indian. His liberalism fails to convince, especially as personified by the good brave quaker schoolmarm who shares the injustice of the long treck with the tribe; months later we find her still bravely teaching English to the papooses, having meanwhile failed to learn a **single word** of Cheyenne. This is simply whiteman's-burdenism. I'd rather see "Stagecoach" again.

As for "Davy Crocket, King of the Wild Frontier", though my notes attribute it to N. Foster, I presume this is the Disney production, starring Fess Parker. Again, I think a better Disney piece could have been chosen — why not one of the full-length cartoons? — to illustrate his unique position in the spectrum of Innocent Cinema. Ezra Pound had a high opinion of Disney, and pointed out that in an age where popular entertainers could fulfil a large part of the Confucian duty of the artist to give moral instruction in a way that would be appreciated and assimilated by the people, the poet was freed of the duties which faced a Dante or Shakespeare, and at the same time deprived of the chance to achieve their universality. A fascinating concept, but one I find it difficult to fit Mickey Mouse into!

American cinema loses its innocence not all at once but gradually. The early directors preserved their purity by considering themselves technicians and entertainers; the contemporary ones have mostly lost it by thinking of themselves as artists, an attitude which seems to come more gracefully to Europeans. But in between are some of the greatest, such as Orson Welles and Alfred Hitchcock (still living and developing of course; I'm speaking here mostly of their early work).

As for Hitchcock, I know he's not represented in this retrospective, but I find it impossible to consider anything in American film without considering Le Maitre. In his work we find ourselves in a different sort of universe than that of Ford or Sturges, a world where moral ambiguity begins to make itself felt, where a sense of sin (as Truffaut so brilliantly realised) begins to emerge as a motive for studying human character. Interestingly enough Hitchcock sometimes seems to have considered himself a Catholic film maker, and certainly there is an almost Jesuitical aspect to his complex mind, a baroque quality to the tangled webs his people find themselves in (interesting that he should have chosen Dali to design the dream sequence for "Rear Window").

face somehow failed to reflect what the greatest possible number of star-struck anonymous members of the audience wanted to dream about. Yet at the same time the more daring (or more unconscious) "taste-makers" in the industry were so close to the edge that one never knows whether they simply saw the trends before everyone else, or actually created them. Innocence, for example: did it ever really belong to the American moviegoers, or was it a concoction of the Board of Censors, a few directors with old-fashioned taste, or a lack of courage in dealing with "controversial subject matter?"



The Arrangement

The question itself is too subtle, and moreover ignores the power of the films themselves. How much did Howard Hawks believe the sentiments of patriotism and virtue represented by Gary Cooper in "Sergeant York" (1941)? To judge by the film itself, he believed them; and Cooper believed them; and the people who saw the film believed them; and this tide of belief is too much even for the present generation of "Hearts and Minds", the generation which could not produce a **single** patriotic war movie about Vietnam (except "Green Berets", which is better forgotten); no, even those who see it in 1976 in Tehran will be moved by these sentiments while the film lasts.

And what about Frank Capra? Did he and Jimmy Stewart really believe the film they made about politics and the triumph of democracy and the little people over the old baddies in Washington, "Mr. Smith Goes to Washington?" Apparently they did, because the result is a film which will make even a cynical post-Watergate expatriate sniffle, with Stewart in the last hours of his hilarious fillibuster, and even the Senate starting to feel sentimental and patriotic. (Though I wish the choice were "Mr. Deeds Goes to Town", an earlier, simpler and more elegant version of the same theme — Innocence Will Triumph — also with Stewart and Jean Arthur.)

INNOCENCE WAS A THEME AS WELL AS AN AXIOM



They Kill Horses, Don't They?

Hawks, Ford, Capra, Sturges, Walsh... these are some of the real artists of Hollywood, whose names ironically only became known outside the industry when a few French intellectuals suddenly realised that directors are more important than stars...and in a great deal of their work they dealt not only with innocence as a theme, but even more as a backdrop, an axiom, an invisible atmosphere which permeated their view of life.

For such artists the Western was the set-piece, the old standard, as well as the test of their virtuosity. In their hands the form developed from the early hamminess of Tom Mix through the moral sophistication of "Stagecoach" and "High

ERN – A TYPICAL, AMPLE OF AMERICAN CONSCIOUSNESS

by Peter L. Wilson



Cheynne Autumn

An Egyptian Sufi I know says the only modern art form he enjoys is American cowboy movies. He says that the value system they depict is virtually the same as that of the mediaeval Islamic romances.

Interestingly enough a similar point of view was expressed by the late Harry Wolfson of Harvard, an expert on Islamic theology. When one of his students spotted him coming out of a Western in a sleazy Boston theatre, he explained that this was the only place he could relax: "It's the only time I know who the good guys and the bad guys are anywhere."

In **The Ideals of the East** Okakura Kakuzo called Islam "Confucianism on horseback", which is actually a much better definition of the classic American Western than of Islam — but which might explain why mediaevalists like cowboy movies. A sense of order, the depiction of traditional personal values such as bravery and chivalry, and the vital relationship with nature: these are elements which make up not only the best Hollywood Westerns, but also by extension a great deal of the best American cinema, so that one might take the Western as a typical and pure example of a whole area of American consciousness as expressed in film.

This area of consciousness is too vast to be pinned down by a single term. In a sense, the first 130 years of America's Bicentennial history was simply a preparation for the last 70 years, the Age of Cinema, in that countless layers of awareness, of history and feelings about history, of the national self, had to be somehow expressed, as quickly as possible in a sort of mad rush to catch up with the available technology of celluloid. "Birth of a Nation", despite its crudenesses of technique and sentiment, is already an astonishingly complex evocation of a myriad strands of the collective psyche (if there is such a beast).



The New Land

But if one were forced to pick a single term to describe that area of film typified by the Western (which is after all, the original commercial American film, v. Edison's "Great Train Robbery") the best compromise might be "Innocence".

And, if it be asked "Innocent of what?", the answer might well be "Modernism". These films were untouched by an awareness of Freud, Darwin, Marx and Einstein — not to mention James Joyce, T. S. Eliot or Henry James or Melville, Hawthorne, Twain and Poe.

Of course, one can find plenty of films, right from the beginning, including some of the most "innocent", which unconsciously **reflect** some of the ideas or images contained in the two or three centuries of thought, literature and art which preceeded the rise of the film. But it is instructive to see how Hollywood handled the novels of a Hawthorne or Melville (complex minds filled with ambiguous cross-currents of ruined innocence, guilt, the conflicting claims of tradition and modernity). Reduced to the dimensions of the movie, **Moby Dick** becomes an adventure story, **Tom Sawyer** a childhood romance, **House of the Seven Gables** a gothic love thriller. American literature had long ago escaped from the limitations of **genre;** thus, while it now deserved to be taken seriously as literature, it failed to express either the innocence or the longing for innocence which still animated the American mind.

Was it the "public" or the moviemakers themselves who discovered this need? Hollywood has always supposedly been scared to death of offending public opinion, or of choosing an actor whose

NEWS

A FEAST IS A FEAST

A feast is a feast — that's at least how the festival organisers feel.

Some of our foreign guests have been wondering why the festival parties and banquets have been cancelled from this year's programmes.

This has been a natural process considering the Tehran International Film Festival's policy, which is to provide a feast of films rather than a feast in the form of banquets and galas.

And for some of our foreign guests who have been coming to Tehran regularly during the four previous festivals, this natural process has been evidenced. Each year the number of such social affairs has been reducing, culminating this year in the provision of a feast of a film festival for everyone.

The festival organisers are honoured to be able to invite all the film viewing public to this film feast.

Of course, as it happens, you can never have a festival such as Tehran's and not give good cause for celebrations. Several organisations and associations involved in the film business and a number of personalities are organising private parties during the two-week life of the Fifth-TIFF.

These parties are essentially "private affairs" and the festival organisation is not involved in the organisation or preparation of guest lists for them.

RITA FLIES IN



British actress Rita Tushingham arrived in Tehran yesterday as a guest of the Film Festival.

DIRECTORS TO FACE PRESS

The waiting will be over at II am this morning — that's for all the journalists and film critics who have been trying for the past two days to talk to Otto Preminger.

Preminger will be holding a press conference at II am at the festival headquarters.

The press will get an added boost when British director Richard Lester also holds a press conference at 12.30 at the same place.

Lester has directed the competition entry "The Ritz" which was shown yesterday. It's a zany comedy about a man on the run from the Mafia who seeks a safe place to hide — an all-male bathhouse called The Ritz.

WHY CINEMA 5 DROPPED THE "4"

Some festival guests no doubt are wondering why we call this bulletin "Cinema 5". Last year it was cinema 54.

No, we haven't dropped the '4' by mistake and lots of thinking actually went into picking the new name.

The previous name was an abbreviation for 1354, the last Iranian year of the former Persian calendar, which began on March 21st, 1975, and ended on March 20th, 1976. This calendar, a solar one, had an Islamic basis and started from Prophet Mohammad's Hegira in 622.

From March 21st, 1976, however, Iran's official calendar was changed into a Monarchichal calendar, basing it on the Coronation of Cyrus The Great 25 centuries ago. So as of March 21st we began the year 2535, retaining the first day of spring or the vernal equinox as the start of the year.

Faced with the possibility of either changing the name of the bulletin to "Cinema 35" or "Cinema 5", we decided on the latter. Why?

The '5' is relevant as we are now in the process of holding our fifth Tehran festival, and because we are right now in the fifth year of the fourth decade in the 25th century.

Cinema 5 as some of you may already know does not just appear during the Tehran International Film Festival, although that's about the only time we branch into English. It's a monthly magazine, edited by Jamal Omid, described by "International Film Guide" as "the only serious film monthly in the Persian language. International in its choice of content, it usually tries to achieve a balance between film history and new cinema (specially Third World). Fully illustrated".

FILM INDUSTRY DEVELOPMENT COMPANY OF IRAN

FOR SOME PEOPLE

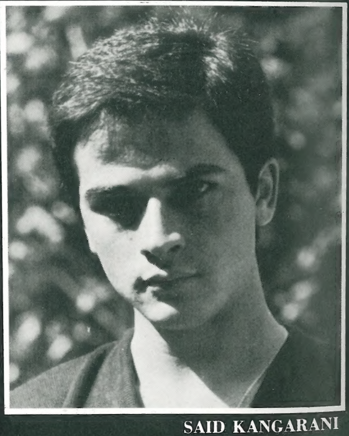
THE NIGHT NEVER ENDS

A FILM BY: HAGIR DARYOUSH

STARRING



GOUGOUSH



SAID KANGARANI

SHOOTING COMMENCES JANUARY 15TH 1977

ADD: AVE. VILLA - AVE. DAMGHAN NO. 43 TEL: 824985 TELEX 2325

cinema 5

Wed. Nov. 24, 1976 - No. **3**

Vth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

November 21 - December 5, 1976



مواظب دلقك باشید کارگردان : آلبرتو بویلاکو



اننده تاکسی کارگردان : مارتین اسکورسیس

THE FEMALE IS THE DEADLIEST OF THE SPECIES (attenti al buffone)

by: Alberto Bevilacqua

TAXI DRIVER

a MARTIN SCORSESE Film